ANACHARSIS

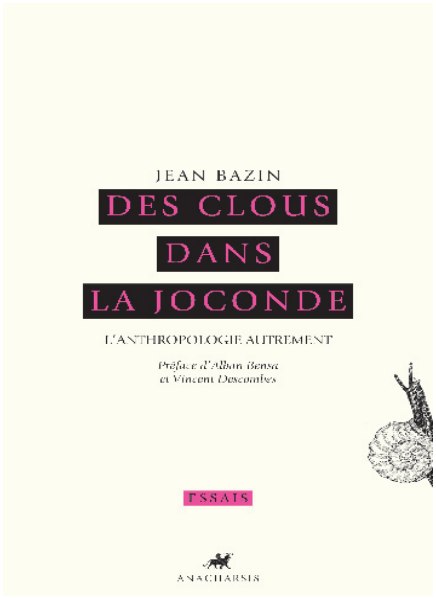
DOSSIER DE PRESSE

Des clous dans la Joconde

L'anthropologie autrement

Jean Bazin

Avant-propos par Alban Bensa et Vincent Descombes



Argumentaire
Table des matières
Jean Bazin en quelques lignes
Dossier Hommage à Jean Bazin
Par Marc Augé
Par Bogumil Jewsiewicki
Par Alban Bensa
Avant-propos
Extraits
L'anthropologie en question
Des clous dans la Joconde

Éditions Anacharsis
3, rue Peyrolières 31000 Toulouse
Tél. : 05 34 40 80 27 – anacharsis.ed@wanadoo.fr -
Site internet : www.editions-anacharsis.com

JEAN BAZIN
DES CLOUS DANS LA JOCONDE

DATE DE PARUTION : 10 OCTOBRE 2008
ISBN : 2-914777-42-1
PAGES : 608
PRIX : 28 EUROS
FORMAT : 12,5 X 20 CM

ANACHARSIS

Anthropologue et philosophe, Jean Bazin est demeuré mal connu malgré la puissance d'une pensée critique développée tout au long de sa vie. Sans doute ce relatif anonymat est-il du à ce qu'il ne publia jamais que des textes épars, ici enfin rassemblés pour la première fois.

C'est avec une efficacité redoutable, un remarquable talent d'écrivain, doué d'un humour rare, et d'une pertinence d'analyse fulgurante qu'il a conduit une anthropologie critique et réflexive des plus radicales. D'abord ancrée dans l'anthropologie historique du royaume de Ségu au Mali, sa réflexion, inspirée librement de la pensée de Ludwig Wittgenstein, a porté sur les fondements mêmes des postulats de l'anthropologie, comme la notion d'ethnie qu'il disqualifie avec brio (« *À chacun son Bambara* », « *Le bal des sauvages* ») ou les présupposés induits dans les approches globalisantes des sciences humaines ou politiques.

Son travail est orienté aussi bien sur la question de savoir ce que c'est qu'un état, qu'un peuple, une tribu, une chose ou un objet. Ce qui importe, dans cette perspective, ce sont moins les « structures inconscientes » et les notions totalisantes de « culture » ou « d'époque » que la situation, l'acte de langage et le point de vue des acteurs. Dans le vaste chantier de la construction de l'altérité, Jean Bazin met donc en discussion le regard et l'écoute portés sur les autres, puisque ceux-ci ne nous donnent à voir, au fond, que des pratiques et à entendre, quand on les interroge, que des commentaires. Le travail de l'anthropologue, « interpréter ou décrire », appelle alors une réflexion sur les circonstances et les acteurs qui entourent par exemple l'émergence d'un rite ou sur les effets provoqués par un objet ou une croyance.

C'est ainsi du reste qu'un « objet » se fait « chose » dès lors que l'on veut bien reconnaître qu'il devient rigoureusement unique et que sa fonction est moins d'être utilisable ou de représenter que de rassembler des événements et des personnes : ce en quoi la Joconde entretient une indéniable parentée avec un « fétiche » africain. La pensée de Jean Bazin prend ici une tournure plus philosophique et investit le champ de l'esthétique autant que celui de l'art contemporain.

Avec rigueur et minutie, la réflexion allègre qui se déploie au long de ce livre stimule une pensée critique fondatrice, qu'Alban Bensa, anthropologue, et Vincent Descombes, philosophe, mettent en lumière dans leur avant-propos, démontrant la force et l'ampleur des idées encore à découvrir et à explorer de Jean Bazin.

Alban Bensa est anthropologue, directeur de recherches à l'EHESS. Il a déjà publié aux éditions Anacharsis La fin de l'exotisme, essais d'anthropologie critique.

Vincent Descombes est philosophe, directeur de recherches à l'EHESS. Il a notamment publié Grammaire d'objets en tous genres *(Minuit, 1983),* Les Institutions du sens *(Minuit, 1996) et dernièrement* Le Complément du sujet : enquête sur le fait d'agir de soi-même *(Gallimard 2004).*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS : ALBAN BENSA et VINCENT DESCOMBES

Première partie : Le bal des sauvages
I. L'anthropologie en question : altérité ou différence
II. Le bal des sauvages
III. À chacun son Bambara
IV. Le chalet basque

Deuxième partie : L'État et la guerre en Afrique
I. Genèse de l'État et formation d'un champ politique : le royaume de Segu
II. État guerrier et guerres d'État
III. Le roi sans visage
IV. La production d'un récit historique

Troisième partie : Interpréter ou décrire
I. Science des mœurs et description de l'action
II. Les fantômes de Mme du Deffand : exercices sur la croyance
III. Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique
IV. Question de sens
V. Si un lion…

Quatrième partie : N'importe quoi
I. Retour aux choses-dieux
II. Des clous dans la Joconde
III. La chose donnée
IV. N'importe quoi

Bibliographie

JEAN BAZIN en quelques lignes…

Jean Bazin (1941-2001) anthropologue, agrégé de philosophie et élève de Louis Altusser et Georges Balandier, a occupé pendant 10 ans des fonctions de direction au sein de l'École des hautes études en sciences sociales. Il n'a jamais publié d'ouvrage hormis ses publications dans des volumes collectifs.

Bibliographie de Jean Bazin

1969
« Recherches sur les formations socio-politiques anciennes en pays bambara », *Études maliennes* (Bamako, Institut des sciences humaines) 1: 37-53.

1975
« Guerre et servitude à Ségou », in Claude Meillassoux, ed., *L'Esclavage en Afrique précoloniale*. Paris, Maspero : 135-181.

« War and Servitude in Segou », *Economy and Society* 3 (2) : 107-144 [traduction du précédent article augmenté d'une introduction].

1977
« Notes, index et cartes », in Charles Monteil, *Les Bambara du Ségou et du Kaarta : étude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français*. Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose : 403-438.

1979
« Le bal des sauvages », in Jean-Loup Amselle, ed., *Le Sauvage à la mode*, Paris, Le Sycomore, p. 179-218.

(avec Alban Bensa) Traduction et « Avant-propos » (pp. 7-29), de Jack Goody, *La Raison graphique*. Paris, Éditions de Minuit (« Le sens commun »).

« La production d'un récit historique », *Cahiers d'Études africaines* 19 (1-4), 73-76 : *Gens et paroles d'Afrique : écrits pour Denise Paulme* : 435-483.

1982
Avec Emmanuel Terray, eds, et « Avant-propos » (pp. 9-31), *Guerres de lignages et guerres d'État en Afrique*. Paris, Éditions des Archives contemporaines.

« État guerrier et guerres d'État », in Jean Bazin & Emmanuel Terray, eds, *Guerres de lignages et guerres d'État en Afrique*. Paris, Éditions des Archives contemporaines : 321-374.

1985
« À chacun son Bambara », in Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo, eds, *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*. Paris, La Découverte : 87-127.

1986
« The Past in the Present : Notes on Oral Archaelogy », in Bogumil Jewsiewicki & David Newbury, eds, *African Historiographies. What History for Which Africa ?* Beverly Hills, CA, Sage Publications : 59-74.

« Retour aux choses-dieux », *Le Temps de la réflexion*. S. dir. de Charles Malamoud & Jean-Pierre Vernant, *Corps des dieux*. Paris, Gallimard, 7 : 253-273.

« L'un parle, l'autre mange », in *Afrique plurielle, Afrique actuelle. Hommage à Georges Balandier*. Paris, Karthala (« Hommes et sociétés ») : 161-171.

1988
« Genèse de l'État et formation d'un champ politique : le royaume de Segu », *Revue française de Science politique* 38 (5) : *L'anthropologie politique aujourd'hui* : 709-719.

« Princes désarmés, corps dangereux. Les «rois-femmes» de la région de Segu », *Cahiers d'Études africaines* 38 (3-4), 111-112 : *Manding* : 375-441.

avec Bogumil Jewsiewicki & Henri Moniot, « Introduction », *History in Africa* 15 : *Papers from the conference «Mémoires, histoires, identités : expériences des sociétés francophones»* : 391-394.

« Dieu, les dieux, le divin : l'Afrique noire », *Grand atlas des religions*. Paris Encyclopaedia Universalis : 172-173.

« Préface » à Christine Bastien, *Folies, mythes et magies d'Afrique noire : propos de guérisseurs du Mali*. Paris, L'Harmattan (« Connaissance des hommes ») : 5-10.

1990
« Bambara », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus, vol. 3 : 788-789.

« Il centro vuoto del potere », *Sfera* (Rome), 15: 38-40.

1991
« Les fantômes de Mme du Deffand : exercices sur la croyance », *Critique* 529-530 : *Sciences humaines* : *sens social* : 492-511.

1992
« Le roi sans visage », in Fondation Cartier, *À visage découvert*. Paris, Flammarion [catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Jouy-en-Josas du 18 juin au 4 octobre] : 103-111.

1994
Avec Alban Bensa, « De l'objet à la chose », *Genèses* 17 : *Les objets et les choses* : 5-10.

1996
« Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique » in Jacques Revel & Nathan Wachtel, eds, *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e^ section à l'École des hautes études en sciences sociales*. Paris, Éditions du Cerf-Éditions de l'EHESS : 401-420.

« Interpretovat nebo popsat (kritické poznámky k antropologickému poznání) », *Cesky lid* (Prague) 83 (3) : 196-209.

« Des clous dans la Joconde », in *Détours de l'objet*. Paris, L'Harmattan (« Pratiques de la folie ») : 107-130.

1997
« La chose donnée », *Critique* 596-597 : *L'échange. De la civilité à la violence* : 7-24.

1998
« Questions de sens », *Enquête* 6 : *La description* : 13-34.

Bibliographie

1999
« Generalized ethnography », *South Atlantic Quarterly* 98 (1-2) : *Diaspora and Immigration* : 22-28.

2000
« Présentation » et édition *Le Genre humain* 35 : *Actualités du contemporain*.

« Science des mœurs et description de l'action », *Le Genre humain* 35 : *Actualités du contemporain* : 33-58.

« L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », in Yves Michaud, ed., *Qu'est-ce que la société ?* Paris, Odile Jacob : 78-88. (Université de tous les savoirs, vol. 3, conférence du 5 avril 2000).

Avec Alban Bensa, « À propos d'un musée flou », *Le Monde*, 19 avril : 18.

2001
« Castes », « Bambara », « Segu », in Jean-Pierre Colleyn & Manthia Diawara, eds, *Mali Kow. Un monde fait de tous les mondes*. Montpellier, Indigène Éditions : 44-45 ; 56 ; 64.

2002
« Si un lion… », in Isabelle Delpla, ed. *Philosophia scientiae* 6 : *L'usage anthropologique du principe de charité* : à paraître.

« N'importe quoi », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr, eds, *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie: 273-287.

DOSSIER HOMMAGES A JEAN BAZIN

L'Homme n°162
Marc Augé

Jean Bazin (1941-2001)
Sur quelques années de navigation commune

Jean Bazin et moi avons vécu ensemble une aventure de dix ans. Et c'est elle, surtout, que je veux évoquer ici. D'abord parce qu'elle s'enracinait dans l'amitié et la complicité intellectuelle, comme en témoigna depuis 1982 notre séminaire commun sept années durant. Ensuite, parce qu'elle a, je crois, marqué un tournant dans sa vie. De 1985 à 1995, nous avons « administré » l'École des hautes études en science sociales. Il me faut bien reconnaître que Jean Bazin m'a déchargé de nombreuses tâches non pas fastidieuses, mais ardues et parfois ingrates, essentielles cependant parce qu'elles touchaient à la vie quotidienne de l'institution, aux problèmes de ceux qui y travaillaient, administratifs ou chercheurs, aux relations avec nos différents ministères de tutelle. Nous partagions une certaine idée de l'École : nous la souhaitions exemplaire, diverse et brillante ; nous voulions des recrutements originaux ; quand des polémiques intellectuelles survenaient, nous nous réjouissions de voir certains de nos collègues y occuper des positions contraires ; l'École à laquelle appartenaient, entre autres, Georges Balandier, Louis Dumont et Claude Lévi-Strauss devait à nos yeux rester non une école de *pensée,* mais une école de *pensées,* et le fait qu'elle ait été le lieu de débats brûlants entre structuralistes et anti-structuralistes, marxistes et anti-marxistes nous paraissait un préalable exemplaire : nous aurions aimé que pussent continuer à y cohabiter, aux côtés des bataillons plus massifs de l'histoire, de l'économie, de la sociologie et de l'anthropologie, les sciences de la vie, les artistes et les littéraires, mais aussi les options intellectuelles et les engagements les plus divers.

Ce pari, plus ou moins tenu, toujours revendiqué, Jean Bazin s'y est largement identifié, tout comme moi, et nous n'avons jamais eu en dix ans le moindre désaccord. Nos deux bureaux communiquaient et c'est tout naturellement, le soir venu, qu'il nous est fréquemment arrivé, passant chez l'un ou chez l'autre, de nous attarder pour bavarder, refaire le monde, rêver l'École.

Évoquant ce rôle institutionnel de Jean Bazin, je ne prétends pas l'y réduire, mais souligner qu'il était en accord avec sa démarche intellectuelle et même qu'il lui fournissait un champ d'observation, une expérience (j'allais dire, pour user d'un mot d'ethnologue : un terrain). Nous nous amusions souvent à parler en termes métaphoriques de notre « pouvoir » et de l'art de l'exercer. La période mitterrandienne, avec ses fastes et ses alternances, encourageait ces jeux de langage. Nous étions bien placés pour mesurer l'inanité de notre « pouvoir », mais nous n'étions pas sûrs qu'il fût en cela si différent de celui, plus politique, qui s'exerçait à une autre échelle. Je suis persuadé que certains des grands axes de la réflexion anthropologique de Jean Bazin (le pouvoir et ses mises en scène, les manières de dire comme manières de faire) ont été alimentés par sa pratique de « gouvernement » et que, à la fin de nos deux mandats, elle lui a manqué comme lui manquait depuis plusieurs années la fréquentation de l'Afrique que lui interdisait son état de santé.

Jean Bazin était un homme généreux, bienveillant et d'une inlassable curiosité intellectuelle. Le morceau d'itinéraire que nous avons partagé ne résume évidemment ni sa personne, ni son œuvre. Le travail et l'amitié marchaient pour lui du même pas et sa collaboration avec de nombreux complices sur au moins trois continents a puissamment contribué au succès de quelques ouvrages de références ; je pense notamment à l'avant-propos suggestif et à la traduction minutieuse de l'ouvrage de Jack Goody, *La Raison graphique,* qu'il a réalisés avec Alban Bensa, et à *Guerres de lignage et guerres d'État,* entreprise collective menée à bien avec Emmanuel Terray dont la présentation est, à mon sens, un morceau d'anthologie (de même d'ailleurs que sa propre contribution, dont les quelque soixante pages denses et claires consacrées au royaume de Segu sont un modèle d'anthropologie politique). Le Mali restait

sa source d'information et de réflexion privilégiée : tout récemment encore, il continuait à travailler avec Shaka Bagayogo sur les chroniques et récits concernant le royaume de Segu. Ce ne sont là que quelques exemples ; ils rappellent que Jean Bazin, normalien, philosophe de formation et de tempérament, lecteur de Wittgenstein, n'éludait jamais l'épreuve des faits, des textes et de l'histoire. Sa vigilance critique à l'égard des concepts, des énoncés et des interprétations était nourrie de culture et d'empirie. Ses textes les plus récents témoignent, aux antipodes de tout simplisme dogmatique, de son attention à la complexité des faits et au pouvoir souvent incontrôlé des mots. S'il a relativement peu écrit (relativement, car, on s'en rendra vite compte, son œuvre publiée est au carrefour de toutes nos réflexions actuelles et, quelques inédits, en outre, s'y ajouteront bientôt), c'est qu'il avait le respect de cette complexité et une conscience aiguë de ce pouvoir.

Il est étrange de parler de Jean Bazin, si proche encore, au passé. Tant qu'à faire, autant évoquer des souvenirs un peu plus lointains et, par exemple, ce jour d'été, en Bretagne, il y a treize ou quatorze ans, où nous nous étions retrouvés pour une sortie en mer sur le voilier d'un ami. Nous nous étions livrés sans retenue au jeu des métaphores et des citations. Le vent se lève. Il faut tenter de vivre. Nous étions à la barre. Nous ne prenions pas trop au sérieux l'injonction mallarméenne ; quant à la navigation universitaire, sans en ignorer les charmes, nous en connaissions les limites. Mais enfin, cet été-là, entre le dernier conseil d'administration et la prochaine rentrée, entre deux voyages, entre deux séminaires, nous avions connu quelque chose qui ressemblait à un instant d'allégresse – un de ces instants sur le souvenir desquels, un jour ou l'autre, quand il surgit par hasard, on se prend à mesurer (amertume et douceur confondues) l'éloignement vertigineux des jours passés.

Bogumil Jewsiewicki (Université de Laval – Québec)

Jean Bazin (1941-2001)

Alors qu'il participait en mai 2001, à Québec, au colloque annuel des ethnologues canadiens, Jean Bazin nous a dit :
« Je pense [...] que la science sociale a un projet anthropologique [...] elle dissout l'altérité [...] entendue au sens de «l'autre que moi», de ce qui apparemment m'est totalement inaccessible. Et bien, tout, tout ce qui est humain m'est accessible, et c'est ça le principe de la science humaine. »
Depuis plusieurs années, une réflexion sur le savoir anthropologique comme démarche de science sociale plutôt que comme discipline est devenue pour Jean Bazin le second grand axe de ses intérêts. Rappelons sa conférence « L'anthropologie en question : altérité ou différence » à l'Université de tous les Savoirs ou son chapitre « Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique » dans le volume *Une École pour les sciences sociales*. L'anthropologie historique du royaume du Ségou est le champ premier qui lui a valu une réputation internationale de spécialiste du Mali et des études mande. Il faut pourtant être prudent en inscrivant ses intérêts dans un champ ethnique. Plutôt que de considérer l'ethnicité comme une « invention », Jean Bazin insistait sur sa nature historique, sur la dépendance du recours aux dénominations ethniques du contexte, des stratégies des acteurs. Rappelons-nous du chapitre « À chacun son Bambara[1] » dans l'ouvrage *Au coeur de l'ethnie*.

Pour les lecteurs de cette revue, pour les spécialistes de l'Afrique occidentale à travers le monde, Jean Bazin restera avant tout un spécialiste de cette région, pour les intellectuels maliens un ami. Sa démarche de terrain a été particulièrement attentive à la parole, au geste, à la matérialité des traces que les membres d'une société inscrivent dans l'espace et dans le temps. Il savait lire les versions divergentes pour saisir les stratégies dont elles témoignent plutôt que pour traquer le mensonge ; il savait que les hommes qui parlaient en sa présence s'adressaient plutôt à leurs adversaires ou alliés qu'à lui, anthropologue. Spécialiste de l'Afrique, Jean Bazin a été élu en 1995 (plusieurs fois réélu depuis) membre du Conseil de l'International African Institute (Institut international africain).

Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, lecteur assidu de Wittgenstein, Bazin a toujours porté une très grande attention aux pratiques, aux paroles des acteurs. De ce respect pour les femmes et les hommes habituellement qualifiés d'« informateurs », lui venait aussi un grand intérêt pour les usages et les effets des objets, ces produits/témoins de l'activité de l'Homme. Il nous a laissé à ce sujet un texte remarquable, trop peu connu, *Des clous dans la Joconde*, dont il promettait une nouvelle version mieux diffusée. Au moment de sa mort, il travaillait sur une anthropologie de la nature morte. Depuis quelques années son séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales portait sur les objets. Enfin, il venait de mettre en chantier, avec Jean Jamin, un numéro spécial de *L'Homme* dont la parution était prévue pour septembre 2002.

Lorsqu'il écrivait, Jean Bazin était un ciseleur de la parole, perfectionniste jusqu'au moindre détail, reprenant ses textes à maintes reprises. Cette grande qualité lui venait surtout d'un profond respect pour toute langue, le français en particulier dont la maîtrise allait chez lui de pair avec la recherche de l'élégance du dit et de l'écrit. Nous lui devons des textes d'une qualité exceptionnelle, mais ce souci de la langue a eu pour conséquence des publications trop rares. De très nombreux textes sont restés en chantier au moment de sa mort puisqu'il refusait la publication tant qu'il n'en était pas entièrement satisfait. Exigeant pour les autres, il l'était particulièrement à l'égard de lui-même.

Une très grande partie de sa vie professionnelle, après un bref passage à l'Université Paris-V, est liée à l'École des hautes études en sciences sociales, une institution qui lui a été très chère. Directeur d'études, il a dirigé de nombreux étudiants en doctorat, animé un grand nombre de séminaires, mais surtout a consacré dix ans de sa vie à l'École en tant que membre de son bureau. Ensuite, il y a dirigé le Centre d'anthropologie des mondes contemporains avant de se dévouer à sa transformation en unité associée (CNRS-EHESS) : « Genèse et transformations des mondes sociaux ». Il nous a quittés au moment où il croyait pouvoir désormais se consacrer aux étudiants et à la recherche.

Jean Bazin a été un grand ami de l'université Laval, grand frère pour plusieurs membres du CÉLAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions) dont il a suivi la mutation en centre interuniversitaire. Membre de l'équipe du projet canadien « Le soi et l'autre », visiteur toujours très attendu à Québec, nous lui devons des leçons magistrales qu'ont été ses conférences ; nous n'oublierons jamais son amitié.
Ses paroles qui suivent resteront un appel à la réflexion sur nos pratiques savantes et un testament :
« On déplore souvent que les sciences sociales ne soient pas cumulatives ; mieux vaudrait se féliciter de leur capacité à la réitération, de leur vocation au recommencement, voire à la re-fondation. Elles sont trop intimement politiques pour que leur dogmatisme ne soit pas redoutable » (« Présentation », *Actualités du contemporain*, *Genre humain*, 35 : 11, 2000).

Note
1 In J.-L. Amselle & E. M'Bokolo (dir.), *Au coeur de l'ethnie : ethnie, tribalisme et État en Afrique,* Paris, La Découverte, 1985, pp. 87-127.

Le Monde
Alban Bensa

Jean Bazin (1941-2001)

Normalien, Jean Bazin prend contact avec l'Afrique comme enseignant à Bamako (Mali) entre 1967 et 1968. Il engage alors ses premières recherches sur l'ancien royaume de Ségou. Agrégé de philosophie, cet élève de Louis Althusser et de Georges Balandier, ne cessera de croiser ce double héritage, associant étroitement l'enquête ethnographique et historiographique à une réflexion théorique de fond sur les sciences sociales.

Ses travaux sur l'Afrique de l'Ouest, qui s'appuient sur une documentation qu'il avait lui-même recueillie en langue bambara et sur une connaissance très érudite des écrits anciens, notamment arabes, éclairent des questions théoriques essentielles à partir d'études de cas précises. Traductions de récits, analyses de conflits actuels ou passés, confrontation de l'histoire orale aux archives, lui ont permis de développer des analyses pénétrantes des logiques du politique à l'œuvre dans la servitude, la guerre, les « royautés sacrées », les rites de souveraineté. Au cœur de cette anthropologie du politique, le travail critique décapant de J. Bazin s'attachait à mettre au jour tout ce que le pouvoir doit aux objets et à leur mise en scène. Cette puissance des « choses » ne se retrouve-t-elle pas aussi en acte dans nos musées d'ethnographie ou au Louvre ? Le démontage du sacré traverse tous ses textes sur les « fétiches », les œuvres d'art et leurs divers usages.

Questionneur inlassable et exigent, J. Bazin affichait le souci de ne jamais rapporter pratiques et savoirs locaux à des entités englobantes aussi incertaines à ses yeux sur le plan théorique que « la culture », « l'ethnie » ou « la société ». En référence à ses enquêtes d'africaniste et avec l'appui, quotidien disait-il, de l'œuvre de Wittgenstein, il avait entrepris de débusquer donc les faux-semblants et de révoquer les arrière-mondes auxquels non seulement l'ethnologie mais aussi l'histoire et la sociologie rapportent trop souvent les situations effectives qu'elles prétendent décrire. Refusant de se satisfaire des procédures d'interprétation habituelles, Jean Bazin a mis en examen, avec une radicalité peu commune les notions de croyance, de représentation, d'époque, de reproduction sociale ou d'œuvre d'art, dans des textes certes peu nombreux mais extrêmement denses et stimulants qui, à l'évidence, constituent une œuvre majeure. Sa rigueur, son humour, son utilisation toujours subtile et souvent caustique de la philosophie analytique et pragmatique faisaient vaciller sur leurs bases les interprétations les plus spéculatives du culturalisme et du structuralisme.

Contre la vulgate magnifiant l'Altérité, il proposait une anthropologie de l'action soucieuse de décrire les innombrables aspects du fait « qu'aucune action humaine, si étrange qu'elle puisse m'apparaître, ne saurait m'être radicalement étrangère ». Pourquoi vole-t-on une vache ? Pourquoi accuse-t-on en sorcellerie ? A quelles fins précises raconter tel « mythe » ? Pour répondre, J. Bazin refusait toujours d'invoquer les coutumes, les modes de pensée ou la culture. Comprendre « ce qui se passe », disait-il, c'est d'abord décrire la situation, sa complexité et les possibilités diverses mais en nombre fini qui s'offrent à chaque acteur.

Remarquable enseignant, d'abord à Paris-V puis à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, il assuma pendant dix ans d'importantes charges administratives à la direction de l'EHESS ; il y montra son sens de l'institution et son souci constant de l'université républicaine. Il était également l'un des animateurs de L'Homme, la principale revue française d'anthropologie. Son audace intellectuelle s'imposait dans les séminaires qu'il dispensait, souvent en collaboration (notamment avec Marc Augé, Alban Bensa, Françoise Héritier, Michèle de La Pradelle, Emmanuel Terray) ; son travail de recherche fut toujours pour lui inséparable de celui des autres, collègues et étudiants. Partisan d'un empirisme actif, il mettait en pratique, dans son œuvre, son enseignement et sa vie un humanisme sans fioritures – pudique et généreux.

AVANT-PROPOS à *Des Clous dans la Joconde*, par Alban BENSA

Les écrits de Jean Bazin se démarquent nettement des travaux d'anthropologie qui lui ont été contemporains. Cette œuvre, brève mais forte, a su demeurer à l'écart des modes, des chapelles ou des grands engouements théoriques et ouvrir aux sciences sociales des perspectives neuves. Chercheur hors normes, Bazin n'a en effet jamais produit un seul article qui puisse apparaître comme l'écrit d'un disciple de qui que ce soit. Maître absolu en sa maison, il a élaboré une œuvre habitée par une exigence peu commune de vérité mais tout entière aussi traversée par une sorte de doute, comme si, à ses yeux, les conditions de la connaissance n'étaient jamais pleinement réunies. Il semble qu'il ait trouvé dans l'inquiétude nietzschéenne puis dans le scalpel wittgensteinien des stimulations pour cette remise en cause inlassable et souvent fulgurante de nos habitudes de pensée.

Jean Bazin occupe ainsi une place singulière dans l'anthropologie. L'originalité et la qualité de ses enseignements ou autres interventions orales ont marqué plus d'une génération de chercheurs et d'étudiants tant au Mali qu'en France. Son propos toujours très vif, incisif, traversait d'un coup une étonnante épaisseur de références ethnographiques, historiques, philosophiques, littéraires. Par éclairs, décapant les illusions des conventions disciplinaires les plus établies, Bazin mettait à l'épreuve de la critique les énoncés ayant prétention à rendre compte des faits sociaux. En remontant les généalogies conceptuelles jusqu'à leurs fondements philosophiques, en court-circuitant les idées reçues ou les raffinements théoriques par un rappel vigoureux à leurs contradictions internes et à une nécessaire perplexité méthodologique quant à ce que nous pouvons savoir du monde social, son cheminement débusquait les faux-semblants et, en retour, les vrais problèmes. Bien qu'il se soit toujours posé jusqu'à l'abnégation en défenseur intransigeant des institutions d'enseignement et de recherche dans leur dimension interdisciplinaire, Bazin ne ménageait jamais les écoles, les courants de pensée ou les corporations scientifiques à courtes vues, et répugnait à reprendre à son compte le vocabulaire convenu des disciplines labellisées, en particulier celui de l'ethnologie. « Modes de production, échange, croyance, ethnie, mythe », etc., aucune de ces conventions narratives dont les ethnologues font leur carte de visite, ne trouvait grâce à ses yeux, tant et si bien que sa critique radicale pouvait tout autant susciter l'enthousiasme, celui de la révélation théorique (comment ne pas y avoir pensé plus tôt ?), que l'embarras (comment vais-je faire pour avancer sans ces béquilles ?).

La puissance de questionnement de Jean Bazin a frappé tout ceux et celles qui ont eu le privilège de l'écouter ou de travailler avec lui, tandis que, paradoxalement, ses textes restent peu connus ou cités. Il est vrai que Bazin n'a jamais écrit de livre et qu'il n'a pas cherché à regrouper ses articles éparpillés, considérant, quand on l'interrogeait sur cette possibilité, que « tout serait à reprendre ». Habité par une très haute exigence documentaire et théorique, c'est au terme de reprises multiples et minutieuses de chacun de ses textes qu'il consentait à les publier un à un. Bazin a livré ainsi plus d'une trentaine d'études – dix-sept sont regroupées dans le présent volume – écrites dans un style qui sédimente et enchaîne, en phrases denses, presque torturées parfois, des interrogations cruciales pour les sciences humaines et sociales, non sans esquisser des voies nouvelles pour y répondre. Tout comme Jean-Luc Godard considère que la plupart des films sont trop longs (on pourrait en couper la moitié sans que personne ne s'en aperçoive), Bazin confiait que les gros livres lui semblaient parfois redondants. Quoiqu'il en soit, il ne s'autorisait pas à en écrire et disait préférer aux longues argumentations quelques aphorismes ou paragraphes bien sentis. Ses textes contiennent en effet, à y regarder de près, des formulations ramassées de ce type. Au lecteur

de méditer ces énoncés comparables aux coups de bâton que le maître zen assène à son élève pour l'éveiller à la vérité ; par exemple :
« L'Échange comme pure règle ne paraît définir la spécificité du social que dans la mesure où l'on fait abstraction des conditions non échangistes de l'échange. » (1979 : 198).
Ou encore :
« L'ethnie apparaît en négatif comme le résidu savant d'une polysémie pratique contraire à la rationalité ethnologique comme à la raison d'État. » (1985 : 112).

Seules quelques-unes des orientations anthropologiques et philosophiques avancées par Jean Bazin seront explorées dans cet avant-propos à une œuvre ici partiellement rassemblée et dont la richesse, souhaitons-le, devrait susciter bien d'autres commentaires et réflexions. Je m'attacherai, pour ma part, à cerner quelques-uns des arguments les plus explicites que développe Jean Bazin dans sa critique du raisonnement ethnologique. Puis j'aborderai certaines des propositions qu'il avance pour, comme il le disait souvent, « faire de l'anthropologie autrement ».

*

Les fiches d'enquête de terrain de Jean Bazin attestent d'une ethnographie extrêmement fouillée et d'un travail linguistique et historique restituant les savoirs locaux, leurs genèses et leurs interactions. Aux côtés de chercheurs maliens, au premier rang desquels il faut rappeler le rôle central d'Issaka Bagayogo, Bazin a ainsi constitué une documentation considérable sur les royaumes de Segu, leur mémoire actuelle et leur histoire. Mais cette ethnographie, qui n'a rien a envier à celles des meilleurs africanistes, ne pouvait en aucun cas, selon son auteur, être pensée comme une contribution à la connaissance d'une entité culturelle aux contours bien dessinés ni être interprétée à la lumière d'une telle totalité fictive. Pour Bazin, en effet, la culture « n'est pas un fait d'observation, une donnée d'expérience perceptive, c'est le produit d'une opération ethnographique », au sens d'une écriture (1996, Standford, p. 2). C'est pourquoi la notion de culture ne saurait détenir la moindre légitimité à expliquer quoi que ce soit. Comme il le rappelait encore dans ses derniers séminaires, alors que « le paradigme ethnologique soutient que la culture est une cause », il faut pourtant se rendre à l'évidence que « la culture c'est d'abord tout ce qu'on ne comprend pas chez l'autre ». Ce que je note c'est ce qui nous m'étonne en regard de mes habitudes et, finalement, emporté par ce que Bazin appelle l' « hypothèse ethnologique », « je fais de ces différences, objectivement descriptibles, ou du moins de certaines d'entre elles, des marques d'appartenance à des entités collectives. » Expliciter tel ou tel comportement en disant qu'il est bien « bambara », « breton », « japonais », « occidental » ou comme disait Kipling, « plus qu'oriental », revient à poser a priori une cohérence qu'il faudra ensuite immanquablement prouver. Tous les textes de Bazin laissent aussi penser que l'invocation de la culture sonne, à son avis, comme un aveu de notre échec à comprendre ce qui se passe vraiment sous nos yeux. L'appel à la totalité culturelle nourrit en effet l'hypothèse mentaliste selon laquelle les faits et gestes qu'observe l'ethnologue seraient à rapporter par ses soins à un jeu d'idées spécifiques qui s'imposeraient aux acteurs. Il est ainsi courant depuis Durkheim – à qui Bazin ne se référait jamais qu'avec beaucoup de réserve - d'identifier la culture à un ensemble structuré de normes qui contraint les individus d'une même société à se comporter de telle ou telle façon. Qui nous dit, questionne Bazin, que ces normes forment un « ensemble » et par quelles voies exercent-elles leur contrainte ?

Avant-propos

L'ethnologie se plaît à souligner que les idées, les croyances, les raisonnements s'ordonnent en système et constituent à ce titre le socle de tout ce qui y est pensable par les membres de collectivités de référence. Celles-ci seront donc d'emblée constituées en totalités appelées souvent ethnies. Ces espèces d'espaces, comme dirait Perec, entretiennent l'illusion d'une planète composée d'une juxtaposition de finitudes incommensurables chacune dotée d'un mode de pensée. Assimiler l'ethnie, note Bazin, à un « substrat passif du discours ethnographique [qui] se substitue aux acteurs effectifs » (1985 : 92), c'est en faire une substance au risque de transformer une simple étiquette, très variable historiquement, en un sujet collectif à qui seront imputées des caractéristiques stables confirmant son « identité ». Ainsi, ironise-t-il, « il est *ethnographique* de dire "les Français mangent des grenouilles" ; il est *ethnologique* de dire "ces gens mangent des grenouilles parce qu'ils sont Français » (Inédit, 2001). C'est par ce retournement qui fait de l'ethnie une cause et non un effet qu'une simple différence peut prétendre introduire à une altérité tout Autre.

Bazin n'a eu de cesse de pourchasser les aliénations induites par l'idée d'un Autrui avec un grand A et de dénoncer les risques politiques inhérents à cet aveuglement. Il rappelle ainsi[1] que le Front National – qu'il souhaitait qu'on interdise- a fait de l'altérité le principe de la discrimination entre « les autres » et les « vrais français ». La séparation Eux/Nous, là-bas/ici, autrefois/maintenant, est porteuse des pires malentendus. Cette coupure est en effet au principe d'une sorte de balkanisation de l'humanité qui ferme l'accès, rappelle Bazin, à « un espace de savoir non pas historique (comme l'est ce qu'on appelle une 'aire culturelle'), mais *anthropologique* » (XXX). Ainsi Montaigne, dans son *Voyage en Italie*, auquel Bazin aimait à se référer, ne soupçonne pas que les mœurs différentes dont il fait le constat soient autre chose que des variations sur « l'humaine condition » sans avoir à imaginer qu'elles puissent entrer dans des emballages rigides, participer de « cultures ». L'ethnologie n'a pas la seule discipline à procéder à des mises en bocal. L'histoire aussi, souligne Bazin, tend à faire de l'époque une entité aussi close que l'ethnie des ethnologues. N'a-t-on pas vu fleurir les renvois à la « mentalité médiévale », à la « pensée paysanne » ou à la « pensée de l'âge classique » pour rendre compte de situations certes datées mais finalement difficilement réductibles à un ensemble de réflexes culturels uniquement propres à telle ou telle période ?

L'emprisonnement de la diversité des situations dans des totalités culturelles aussi hermétiques que typiques nourrit l'impression que finalement aux différences de comportements correspondraient des différences de mentalité. Il faut bien, pour cela, imaginer que la signification des paroles et des actes de chacun prenne sa source dans un réservoir commun de symboles indépendamment des contextes d'énonciation et d'action. Selon la tautologie culturaliste, le sens dit le tout qui dit le sens et l'ethnologue est le magicien de ce numéro d'illusionniste. Et si nous nous enfermons dans ce raisonnement circulaire, explique Bazin, c'est que nous supposons que ce que les gens font est la mise en acte de « représentations internes », comme si « tout ce que provisoirement j'ignore de leur action était le sens de ce qu'ils font » (Questions de sens).

L'effet de distance est ici essentiel. Bazin rapporte l'idée qu'il puisse exister des mentalités distinctes dans le temps et dans l'espace à la conviction qu'ont les lettrés de relever, pour leur part, d'une mentalité incommensurable à toutes les autres, celle de la rationalité scientifique. Ainsi, selon Marc Bloch, les savants d'aujourd'hui ne sauraient-ils croire que la légitimité du pouvoir royal anglais puisse être vérifiée, comme le suggérait Frère François évêque

[1] Dans un texte inédit, « Du droit et du devoir d'interdire »

de Bisaccia en 1340, « par la guérison des malades comme ont coutume les autres vrais rois ». « Ces faits, note Bloch, répugnent singulièrement à notre esprit et révèle l'abîme qui sépare deux mentalités ». Mais Bazin[2] remet en cause l'identité de ce « "nous" de connivence » qui sépare l'ensemble de tous ceux qui sont nés après le "désenchantement" du monde de tous ceux de nos contemporains qui, en 1924, comme aujourd'hui attendent leur guérison d'un pèlerinage à Lourdes ».

Le partage entre les savants et les superstitieux et autres naïfs ou primitifs n'est pas objectif. Il résulte d'une distance de classe et, surtout, pour Bazin, de l'idée selon laquelle les actions d'un pèlerin du Moyen Âge seraient assimilables à une langue étrangère à celle des chercheurs. Les différences entre mentalités seraient alors comparables à des disparités linguistiques, la mentalité devenant la langue de l'autre. Bazin s'en est souvent pris à cette analogie en refusant d'assimiler, via la réification mentaliste, chaque société à un manuscrit écrit dans une langue inconnue. Bazin, nous renvoyant à l'observation ethnographique *in situ*, argumente : « comprendre une action, c'est-à-dire savoir ce que l'autre fait (par exemple qu'il fait un signe), ce n'est pas comprendre un message », argumente Bazin. Pourtant, on le sait, l'ethnologue aime à décoder des symboles et des formes (le poteau c'est le chef, la couleur blanche, le deuil, etc.) et établir le lexique et la grammaire des correspondances qui seraient propres à telle ou telle culture. Les oppositions complémentaires homme/femme, vie/mort, terroir/ « brousse », culture/ nature, pouvoir/sacré, souvent renforcées par des graphiques dont Jack Goody a rappelé l'importance pour la « domestication de la pensée sauvage », viennent ensuite englober ces clés – au sens de « clés des songes » - pour constituer un ordre symbolique considéré comme déterminant. Mais, souligne Bazin, il ne s'agit là que d'une « lecture », que d'un « travail herméneutique qui institue son objet en élément d'un texte dont on se donne pour tâche de déchiffrer la signification ». On invente alors des équivalences, charades ou rébus ethniques composés à partir d'actions, de paroles ou d'œuvres plastiques consignées ou dessinées dans des carnets puis traitées comme les signes d'un discours caché. Et Bazin de démontrer qu'au jeu de l'interprétation tout azimut l'ethnologie n'est en effet jamais en reste, qu'il s'agisse des récits, des rites ou des objets.

Bazin s'inspire de la déconstruction à laquelle invite l'art contemporain, depuis que le beau n'est plus un critère, pour fustiger encore les prétentions de l'ethnologie à faire des sociétés des langages qu'il faudrait traduire. Les effets de suggestion, de fascination, de crainte, que produisent les fétiches sur celles et ceux qui les devinent sous le sang du sacrifice ou entre les clous qui les lardent ne tiennent en rien à la langue qu'on leur attribue (cette sculpture est un ancêtre, ce masque figure un monstre marin attesté dans la mythologie eskimo, etc.) mais, à l'inverse, à ce que ces objets ne parlant aucun langage sont tout simplement des choses. On accède à leur sens en les extrayant de la chaîne des signifiants où l'histoire et l'anthropologie de l'art veulent les arrimer, en montrant que ce sont des œuvres qui servent dans certains contextes plutôt que des méditations codées sur le sens de l'univers.

*

Le travail critique de Bazin dénonce donc l'emprise du démon de l'analogie sur les ethnologues quand ils mettent en équation des équivalences du genre « le cru est au cuit ce que le célibat est au mariage », que ce soit à l'intérieur

[2] Dans sa relecture inédite du grand livre de Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1924.

d'une culture singulière ou pour caractériser une pensée sauvage transculturelle. Lorsque, pire encore, ces équations sont pensées comme des règles que chacun suivrait inconsciemment, Bazin, comme Bourdieu en son temps, s'insurge contre ce juridisme ethnographique, qui substitue au droit indigène, seul habilité à formuler des règles ayant valeur de lois qu'il faut respecter, un système de règles symboliques considéré comme plus profond. De quelle autorité l'ethnologue excipe-t-il pour subsumer que les gens obéissent à d'autres règles que celle de leur droit ou de leur jeu social ? Dans un souci constamment affirmé de s'en tenir à ce que l'on peut comprendre sans supputations inutiles, Bazin rappelle ainsi que « les actions des humains sont susceptibles d'être ou non légitimes (règles de droit) et d'être ou non sensées (règles d'intérêt). Mais ils n'agissent pas parce qu'il y a des règles. Ou je traverse dans les clous, ou non. Mais ce n'est pas parce qu'il y a des clous que je traverse, mais parce que j'ai besoin ou envie de traverser » (1997 : 16).

L'essentiel du propos de Bazin dynamite donc le régime d'explication de l'anthropologie tant qu'il reste hanté par les idées de règle inconsciente et de structure. Selon la perspective anti-mentaliste qui est la sienne, il se refuse à dissocier ce que les gens *font* de ce qu'ils, suppose-t-on, *sont*, c'est-à-dire à séparer les actes extérieurs des pensées supposées « intérieures ». La rupture est ici complète avec le platonisme courant de l'ethnologie qui place la culture en position de deus ex machina des actes individuels. Le recentrage sur les actions et leurs logiques pratiques se tient au coeur de la démarche critique de Bazin.

Bazin préfère à l'hypothèse d'une logique sous-jacente dégagée par réduction des représentations à un ordre symbolique caché – ce à quoi s'emploie l'anthropologie structurale – ce qu'il appelle « une logique interne » des situations. Cette notion de « logique interne » est cruciale dans la pensée anthropologique de Jean Bazin. Il ne s'agit ni d'une grammaire symbolique, ni d'une liaison entre des catégories plus ou moins générales que l'ethnologue mettrait en évidence mais de la nécessité logique où se trouvent tous les humains d'en passer par quelques enchaînement incontournables pour se donner un roi, produire une récit de fondation, se protéger du malheur, etc.

Ainsi, par exemple, n'existe-t-il pas mille manières de fabriquer un roi. Marc Bloch, Dans *Les Rois thaumaturges,* en ayant recours à l'opposition entre mentalités, « manque, analyse Bazin, à réinsérer la pratique royale dans un ensemble » qui ne saurait être scindé en deux mais obéit à une même « logique du politique ». Il convient, explique l'anthropologue aux historiens, « de faire une supposition sur ce qu'est la royauté en général, à savoir une procédure d'exception qui construit un individu comme un être à part », de passer du multiple à l'un, en mettant à l'écart un personnage chargé d'incarner à lui seul la communauté XXX. On comprendra par là qu'aussi bien dans l'Occident médiéval qu'en Polynésie, dans le royaume de Segou que sous les ors l'Élysée, le personnage du roi, du prince ou du président soit séparé de ses sujets et que chacun lui attribue des pouvoirs ; peu importe lesquels puisqu'il s'agit, au fond, du rapport en acte de la suggestion politique. Ces nécessités s'imposent aux acteurs non pas parce qu'ils ont intériorisé des normes mais à travers l'action elle-même dont les possibilités sont prises dans les cadres obligés de l'expérience empirique.

Cette expérience, pour Bazin, n'est pas la mise en acte d'une arrière monde dont celui-ci ne serait que la projection. L'expérience n'existe qu'ici et maintenant en tant que dispositif de contraintes générales de la vie en société.

Nous ne voyons donc pas des cultures mais des actes organisés. Puisque, dit Bazin, « on n'observe jamais que des situations », la tâche de l'anthropologue consiste à les décrire et avec elles « l'espace des possibles » à l'intérieur duquel les acteurs se meuvent d'une situation à l'autre, dans un contexte historique donné.
Bazin revient régulièrement sur la notion d' « espace des possibles » qui limite les actions de ces humains là que j'observe, non pas en vertu de quelque transcendance d'un ordre symbolique enfoui au cœur de société, mais parce que ces personnes savent ce qui, compte tenu du passé et de la position de chacun, est jouable ou non. Ce qu'il est possible de faire à tel moment ne le sera plus à tel autre, ce qui fait sens comme ceci aujourd'hui le fera autrement demain.

Pour comprendre ce qui se passe, l'anthropologue ne doit pas se retirer sur son Aventin et classer ses fiches sous des rubriques générales (rite, mythe, croyance, etc.) mais plus prosaïquement apprendre à jouer comme le font ses hôtes. Les étudier c'est vivre avec eux et tenter de comprendre par la pratique leurs propres pratiques : « le jeu social n'est jamais livré à l'usager avec sa règle (son mode d'emploi), comme un jeu de société. Pour apprendre comment ils agissent, je dois entreprendre de noter, au coup par coup, ce que font ces gens dans telle ou telle circonstance, et donc aussi ce qu'ils pourraient faire mais qu'ils ne font pas ou du moins pas normalement » (2000 : 37). La pratique de la différence dissous les découpages qui fabriquent, ce qu'on pourrait appeler, « l'illusion altéritaire ». En dissipant le brouillard des cultures, Bazin dépouille l'ethnologie de ses illusions et revendique une anthropologie générale qui ne soit plus une science des cultures mais une science des mœurs.

*

Pour Jean Bazin, l'objet de l'anthropologie n'entre donc pas dans le moule spatial et temporel de l'époque, de l'ethnie ou de l'aire culturelle. Le regard de l'anthropologue est à la fois plus large et plus précis. Plus large en ce qu'il vise des logiques générales opératoires en tout temps et en tout lieu ; plus précis en ce qu'il s'appuie sur l'analyse de situations effectives très concrètes en faisant l'économie de tout autre niveau plus global qui pourrait leur donner sens. Pas de médiations par l'ethnie, la culture ou même la civilisation pour passer du singulier au général. Ainsi, Bazin se dira-t-il toujours à la fois ethnographe et anthropologue mais jamais ethnologue. Avec l'ironie jubilatoire qui lui est propre, il s'est même employé à scier la branche sur laquelle l'ethnologie est assise. Non pas l'ethnographie ni l'anthropologie mais l'ethnologie, en tant qu'elle développe un discours sur l'ethnos. Car l'ethnos fait écran à l'anthropos. Si l'ethnie ou la nation sont pensées comme des socles absolus, l'ethnographie n'est-elle que la recomposition de ces totalités et reste-t-il alors un savoir possible sur l'homme en général, à proprement parler une anthropologie ? L'argument ethnologique consiste à faire de l'appartenance à l'ethnie le prisme de toute expérience de sorte que la prétention universaliste de l'anthropologie comme science de l'Homme relèverait elle-même de l'ethnocentrisme. Mais, s'interroge Bazin, peut-on dire que Pascal est ethnocentrique ? Si oui, il ne faudrait voir dans les *Pensées* qu'une caractéristique du Grand Siècle, dans l'œuvre de Platon qu'un avatar de la grécité antique. Bazin est trop philosophe pour accepter cette fermeture mais aussi trop ethnographe pour s'en tenir à des discours généraux qu'aucune expérience ne viendrait étayer.

EXTRAITS

L'ANTHROPOLOGIE EN QUESTION

2000

Puisque nous sommes invités à la mise en doute des savoirs établis (« Y a-t-il encore des sciences humaines ? »), je voudrais que ce nom d'« anthropologie » provoque d'abord une certaine perplexité, voire un léger soupçon.

Après tout, ce que nous faisons, parés de ce titre d'« anthropologues », ce sont des études de cas : nous sommes les spécialistes d'une tribu touareg, d'une vallée kanak, d'un marché de Provence, d'un royaume africain ou d'une cité de banlieue. Cela fait-il de nous des « experts en êtres humains » ? Ou bien faut-il renoncer à prendre le mot à la lettre grecque de sa prétention ? Pour justifier cette appellation, nous invoquons l'existence d'un édifice disciplinaire à plusieurs niveaux censé mener d'un rez-de-chaussée ethnographique à des étages comparatistes de plus en plus synthétiques (l'ethnologie, l'anthropologie sociale). Mais ce n'est là qu'une maquette d'école à usage académique.

Mieux vaut affronter résolument le paradoxe. À partir de notre expérience (ce qui arrive autour de nous et nous arrive à un moment donné quelque part) nous produisons des *descriptions* : si « anthropologie » il y a, ce sont ces descriptions elles-mêmes qui sont anthropologiques ; ou bien alors elles ne le sont pas, elles manquent à l'être, et ce titre est usurpé. Mais si elles le sont, c'est qu'elles visent l'homme, que de quelque manière elles nous le montrent : une certaine *généralisation*, c'est-à-dire la prise en compte du fait qu'il s'agit de l'homme, et donc aussi bien de vous et de moi, y est à l'œuvre, jusque dans notre respect scrupuleux de la singularité de chaque situation.

Il n'y a donc pas, comme on l'entend souvent dire ici ou là, d'une part, en bas, la foule des passionnés du concret, des reporters du vécu, et d'autre part, dans les combles sublimes mais un peu désertés, un dédale rébarbatif de « structures » et de « modèles ». Le problème se poserait plutôt ainsi : comme de ce qui arrive il existe un nombre indéterminé de descriptions (ou de redescriptions) vraies possibles, dans quel cas est-ce l'homme que je décris ? Sous quelle description est-ce de l'humain que je rends compte ? C'est de ce point de vue que l'anthropologie me paraît être aujourd'hui « en question », c'est-à-dire contestée, menacée, mais aussi à l'œuvre.

Un jour d'avril 1969, dans un petit village proche de Ségou (au Mali), on m'a permis d'assister à un sacrifice. C'était le premier temps d'une cérémonie complexe à laquelle procédait encore à l'époque au moins une fois l'an une société cultuelle qu'on appelle *Komo*. Le sacrifice avait lieu tôt le matin un peu à l'écart du village, dans une sorte de bosquet touffu isolé au milieu des champs cultivés. On s'arrêta d'abord sur le seuil de ce lieu : le maître du culte y prononça, ou plutôt y marmonna, une invocation qui fut suivie d'un premier sacrifice à même le sol (du brouet de mil et un bouc). On avait apporté un sac assez crasseux dont on sortit des sortes de choses oblongues recouvertes d'une croûte toute craquelée de sang séché (des *boli*, ou « fétiches ») – je n'ose pas dire des « trucs » ou des « machins », ce qui pourtant rendrait mieux compte de leur caractère à proprement parler innommable. Le sacrificateur se mit presque entièrement nu, plaça ces choses dans une vieille calebasse cassée posée par terre, puis se mit à égorger dessus beaucoup de poulets et un chien, s'appliquant à bien les imbiber de sang frais, à les en recrépir patiemment l'une après l'autre. Pendant ce temps, les hommes plus jeunes plumaient les poulets et dépeçaient les viandes dont on ferait ensuite un vaste plat collectif consommé un peu plus tard par tous les adeptes. L'atmosphère n'était pas particulièrement recueillie. Chacun vaquait à sa tâche. Puis on se mit à préparer les instruments nécessaires au moment plus public (mais interdit aux femmes et aux incirconcis) de la cérémonie : la danse nocturne d'un masque (fait de plumes de vautour collés sur des linceuls) dont le porteur, en transe ou jouant la transe, vaticine en déformant sa voix et dans une langue volontairement obscure – délivrant un message saturé de sens multiples proposés à l'interprétation des fidèles.

Ce que je viens d'esquisser est bien une description, l'analyse d'une manière d'agir, et non un récit. Une cérémonie est un enchaînement d'actions (de gestes, de paroles…) qui se conforme à une règle explicite (parfois même écrite) – ce qu'on appelle un rituel, c'est-à-dire un ensemble de prescriptions. Mais chaque cérémonie est aussi un événement singulier. Si la cérémonie était, par exemple, un mariage aujourd'hui en France, je pourrais supposer

que vous savez, au moins en gros, comment ça se passe et vous raconter le mariage de mon cousin Paul, en insistant sur divers incidents imprévus qui ont égayé ou troublé le déroulement de la cérémonie, ou bien en mettant en évidence le caractère des personnages rassemblés pour l'occasion. Ce serait une narration, qui pourrait d'ailleurs être une fiction (je pense au film de Robert Altman, *Un mariage*). Inversement, si je dois vous apprendre comment on se marie en France, ou bien dans tel milieu social dont vous n'êtes pas familier, je vais me servir du mariage du cousin Paul comme d'un cas particulier qui exemplifie ce qu'est ce genre de cérémonie. C'est ce que j'ai fait avec ce sacrifice.

En quoi cette description d'une cérémonie est-elle éventuellement anthropologique ? À supposé qu'il s'agisse là d'une scène dont je suis le spectateur, peut-on dire que ce qui s'y donne à voir c'est l'homme ? Au sens où, par exemple, un éthologue qui observe une fourmilière s'instruit du comportement social propre à l'espèce « fourmi ». À l'âge classique, de Montaigne à La Rochefoucauld, on aurait admis que n'importe quel homme – ces gens-là occupés à leur sacrifice aussi bien que moi-même pour peu que je me regarde – donne à voir « l'humaine condition ». Mais nous avons quelque mal à admettre aujourd'hui que la forme humaine générique puisse être ainsi directement lue sur des personnes prises dans une société et engagées dans une histoire, comme elle peut l'être sur un cadavre anonyme. On a longtemps appelé « anthropologie » l'étude anatomique du corps humain : une anthropologie c'était un traité sur l'animal humain. Ce que l'anatomiste, tel par exemple le fameux Docteur Tulp peint par Rembrandt, révèle au regard public de la pointe de son scalpel, c'est bien en effet l'homme. La *leçon d'anatomie* – variante savante de la leçon d'égalité dans la finitude qu'est le *memento mori* – oblitère les propriétés individuelles ou sociales et expose la disposition naturelle des organes. *Ecce homo*. Mais qu'on rende la vie à cette machinerie d'organes étalée sur la table : redevenu Pierre ou Paul, gibier de potence ou bourgeois de Leyde, le « sujet » de la leçon donne-t-il encore à voir l'homme ?

On entre dans l'âge moderne quand on s'aperçoit que « chacun ne fait guère sous le nom pompeux d'étude de l'homme, que celle des hommes de son pays[1] ». Ces humains que « le philosophe, selon La Bruyère, consume sa vie à observer », ne sont en fait que des exemplaires de la variété européenne de l'humanité : car on a beau avoir exploré toutes les parties du monde, « nous ne connaissons d'hommes que les seuls Européens ». Avant la fin du XVIII[e] siècle, l'homme, en tant qu'objet des sciences humaines, n'existait pas, dit Foucault. Mais dès qu'il existe, c'est au pluriel. Plus question donc, pour étudier l'homme, de rester confiné dans sa petite province à noter les travers de ses voisins, voire à sonder son propre moi. « Toute la terre est couverte de nations dont nous ne connaissons que les noms, et nous nous mêlons de juger du genre humain ! », proclame Rousseau[2]. Et, comme décidément « la philosophie ne voyage point », le Directoire expédie bravement quelques citoyens-observateurs aux antipodes après que l'éphémère Société des Observateurs de l'Homme, dans le souci de « perfectionner l'anthropologie », les a préalablement formés non seulement à mesurer des crânes et des forces musculaires, mais à « faire des expériences sur les phénomènes de la pensée[3] ». Vaste programme dont Lévi-Strauss dit à juste titre qu'il est déjà celui de « l'ethnologie contemporaine[4] ». C'est alors en effet que se met en place, sur le modèle de l'anatomie comparée, le projet d'une *observation* itinérante systématique, patiemment cumulative, idéalement exhaustive de ce qu'on appelle les nations humaines, qu'on a appelé ensuite des races, et que nous appelons aujourd'hui des ethnies. En 1788 un obscur professeur de théologie à Lausanne publie une *Anthropologie ou science générale de l'homme* dans laquelle à l'« anthropologie physique » s'ajoute désormais explicitement une « ethnologie[5] » .

Une nation est un ensemble de natifs, on dira plus tard d'indigènes, qui partagent des caractéristiques comportementales communes. Ce qu'on pourrait appeler le *paradigme ethnologique* est de considérer que non seulement les us et coutumes varient, ce que chaque voyageur, même pressé, peut aisément constater en passant, mais qu'il y a plusieurs variétés d'hommes. La variabilité culturelle étant une propriété distinctive des populations humaines

[1] Rousseau J.-J., 1964 [1755], p. 212.
[2] *Ibid* , p. 213.
[3] Voir le mémoire de Joseph-Marie de Gérando, 1799, dans J. Copans et J. Jamin, 1994 [1978].
[4] C. Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » (1962), repris dans 1973 [1962], p. 46.
[5] M. Duchet, 1971, p. 12.
[6] C. Lévi-Strauss, dans C. Charbonnier, 1961, p. 154-155.

(alors que les populations animales ne manifestent qu'un même comportement spécifique récurrent), la science naturelle doit, dans le cas de l'homme, se prolonger en une science des cultures : « L'ethnologie [...] essaie de faire, dans l'ordre de la culture, la même œuvre de description, d'observation, de classification et d'interprétation, que le zoologiste ou le botaniste fait dans l'ordre de la nature. C'est dans ce sens [...] qu'on peut dire que l'ethnologie est une science naturelle ou qu'elle aspire à se constituer à l'exemple des sciences naturelles[1]. »
Pour l'anthropologue, ainsi redéfini comme *ethnologue*, il s'agit d'apporter son écot à l'inventaire descriptif et comparatif des peuples du monde, en allant étudier si possible sur place des natifs d'une autre « nation » que la sienne, de manière à pouvoir dire, une fois de retour, quelque chose de ce qu'ils *sont* : matrilinéaires, cannibales, polygames, scarifiés, craintifs… À l'image de la communauté savante penchée sur le cadavre disséqué de l'homme (comme à celle de Descartes démontant, après celle du corps, la mécanique des passions de l'âme), il faut substituer désormais celle de Malinowski occupé à consigner en ses carnets, sous la tente qu'il a plantée au beau milieu du village d'Omarakana, tout ce qui lui paraît significatif d'une culture. Je pense à une photo de 1916 devenue une sorte d'emblème de la discipline et de sa méthode (« l'observation participante »), alors qu'à vrai dire on y voit plutôt des Trobriandais, sagement assis au pied de la table de travail du maître, en train d'observer cette « leçon d'écriture » qu'est l'opération de leur mise en note par l'ethnographe, de même que le « sujet » d'un peintre assiste au spectacle de sa mise en image.

Me voilà donc, devant la scène où se joue cette cérémonie, un observateur non plus de l'homme, mais d'une manière particulière d'être humain. Ce dont je prends connaissance, à ce titre de modeste ouvrier du vaste programme ethnologique, c'est d'un comportement social propre à une ethnie donnée – en l'occurrence un comportement supposé typiquement *bambara*. Depuis très longtemps, dans les cités marchandes et musulmanes de la vallée du Niger et tout au long de leurs réseaux commerciaux, on s'est servi de ce terme pour désigner les paysans païens des régions environnantes ; mais la taxinomie pratique des traitants d'esclaves, puis la science administrative coloniale ont fini par donner force d'évidence à l'existence d'un type humain présumé distinct, le Bambara. Comme bien sûr les Bambaras, même observés d'un regard de quasi-naturaliste, ne sont pas des fourmis, on supposera qu'ils ont des idées, sans doute des idées personnelles, ce dont les ethnologues ne se soucient guère, mais surtout des idées de Bambara, des « représentations collectives ». C'est pourquoi je ne me contente pas de regarder et d'écouter, je demande après coup des explications, je sollicite des commentaires. Je me mets en quête d'une croyance, d'une foi commune, je pars en chasse d'une doctrine ésotérique, voire d'un mythe, dont ce rite serait la mise en acte. Qui plus est, je m'efforce d'établir des corrélations, de tisser un réseau d'associations signifiantes non seulement entre des comportements et des discours, mais entre divers comportements et discours notés en d'autres occasions. Je me dois d'insérer cette cérémonie au sein d'un tableau d'ensemble – ce qu'on va appeler « la culture bambara » – tableau qui, quoique nécessairement présenté sous la forme d'un procès discursif (une série de rubriques ou de chapitres), devra être compris comme un filet tissé serré de correspondances simultanées. Bref je tente d'exprimer la « bambaraïté » des Bambaras, d'énoncer l'essentiel de ce qui fait qu'un Bambara *est* un Bambara. Car où qu'il soit et quoi qu'il veuille, un Bambara reste un Bambara et se conduit en Bambara. En tant que que « sujet » du savoir ethnologique, l'« indigène » n'agit pas, il illustre un comportement coutumier caractéristique, il révèle une vision du monde ou témoigne d'une « mentalité » qui lui sont propres et me sont étrangères, il exprime, jusque dans le moindre de ses gestes ou de ses mots, ce qu'il est, comme chaque animal dénote les caractères de son espèce.

Pourtant, si la description de cette cérémonie est « anthropologique », dans la mesure donc où il y est question de l'homme ou de l'humain et non du Bambara, elle procède autrement. Il faut d'abord y introduire une prémisse anthropologique. Ce pourrait être en l'occurrence la formule que propose, non sans hésitations, Wittgenstein[2] : « L'homme est un animal cérémoniel. » Ce n'est pas une définition de l'homme, dit-il, c'est un constat (par lequel on pourrait « commencer un livre d'anthropologie ») : « si on regarde comment les hommes vivent et se conduisent partout sur la terre, on voit que, outre les actions qu'on pourrait appeler animales (se nourrir, etc.), ils exécutent aussi des actions porteuses d'un caractère particulier et qu'on pourrait appeler rituelles. » Une fois cette prémisse posée comme telle, la *scène* dont j'étais spectateur se transforme en une *situation* dont je fais partie : un animal

[1] C. Lévi-Strauss, dans C. Charbonnier, 1961, p. 154-155.
[2] L. Wittgenstein, 1982, p. 19.

cérémoniel, moi en l'occurrence, y est témoin d'une cérémonie. Je ne sais pas encore au juste ce que ces gens font, leur conduite à de quoi me paraître assez énigmatique, mais je sais qu'ils sacrifient, et j'ai quelque idée d'un sacrifice. Quoique je n'en devienne pas pour autant un des acteurs du rite (sinon dans la mesure où ma présence trouble sans doute le déroulement normal de la cérémonie – mais quand son déroulement est-il jamais « normal » ?), j'y suis bien impliqué en tant qu'homme. La description que je ferai de cette cérémonie sera donc la description d'une cérémonie par un animal cérémoniel. Pour que tel ne soit pas le cas, il faudrait imaginer une description dont l'auteur ne serait pas humain (que se disent les dieux de nos sacrifices ?). Quand un animal cérémoniel décrit une cérémonie, il met « une cérémonie à la place d'une autre », comme on « met un symbole à la place d'un autre[1] ». Autrement dit, quand ma description est anthropologique, je considère la cérémonie, ou tel de ses moments, comme une *variante* d'une autre, qui m'est plus familière, ou de plusieurs autres que je connais déjà.

Que, par exemple, le sacrificateur se dépouille de ses vêtements n'a pas un sens caché à interpréter (retour symbolique à la nature sauvage, dénuement de l'homme devant Dieu…), c'est une manière différente de marquer le caractère cérémoniel de son acte : toute pratique cérémonielle est soulignée comme telle de multiples manières, dans chaque détail de son effectuation. Il est équivalent à cet égard que l'officiant se dénude ou qu'il se recouvre d'une riche chasuble réservée à ce genre de circonstance, comme il est équivalent de ce point de vue que le sacrifice ait lieu à couvert d'une sorte de buisson au milieu des champs cultivés ou dans l'enceinte d'un temple monumental : il y a plusieurs façons de tracer les limites d'un espace et d'un temps sacrés. Qu'il fasse couler le sang des viandes sur ces choses et les en imbibe avec application est une autre manière de réserver la part des dieux avant de consommer entre hommes le repas commun. Ailleurs on brûle les bas morceaux et les os sur un autel, table dressée pour un dieu absent et immatériel qui se régale du seul fumet des viandes, ou on dépose un plat devant le lit sur lequel on a couché l'image du dieu, ici on « nourrit » de sang des choses présentes, manipulables, tenues ordinairement cachées mais momentanément exposées dans un lieu interdit. Inutile de se mettre en quête d'un sens particulièrement bambara, grec ou inca du sacrifice. Comme le note Paul Veyne[2], si cette pratique est si répandue à travers les siècles et les sociétés, c'est justement parce qu'elle « est assez équivoque pour que chacun y trouve sa satisfaction particulière ». Son énigme, objet infini d'« explications abyssales », fait tout son succès. Inutile aussi d'imputer à cet homme une croyance et à ces gens une mentalité particulièrement fétichistes – figure de la primitivité depuis le Président de Brosses et de l'africanité depuis Hegel : il n'y a pas de religion sans choses, sans figuration matérielle de l'absolu, sans incorporation de l'autorité suprême mystérieuse en vertu de laquelle ce qui arrive arrive et doit arriver : ailleurs le prêtre sort le corps du dieu d'un ciboire d'or, l'exhibe à l'assemblée, le consomme, le donne à consommer…

Ce qu'une telle description montre, dans la mesure où elle est anthropologique, c'est non pas ce que ces humains *sont*, Bambaras, Papous ou Balinais, mais ce qu'ils *font*, la manière dont en la circonstance ils agissent. Le propre d'une action humaine, c'est qu'elle est nécessairement « faite » d'une certaine manière, pas n'importe comment, qu'elle est donc susceptible d'être « expliquée » à qui l'ignore : on peut apprendre à la faire. J'établis l'existence entre ces gens d'un certain accord sur la manière de faire un sacrifice. À cet accord je donne une formulation explicite par des propositions qui ont pour forme : ici et dans ce cas il convient de faire ainsi, c'est-à-dire différemment ce qu'on fait ailleurs ou en d'autres circonstances. Une telle proposition dit *comment* on agit, elle indique une prescription. À un usage effectif, je substitue un symbole (une règle) qui en est la présentation orale ou écrite. La règle n'est pas l'usage, décrire un sacrifice, ce n'est pas en faire un. Mais en transcrivant un « savoir comment » immanent à une pratique en une série de consignes, d'instructions, de modèles, j'apprends comment ici et maintenant on sacrifie *différemment*. Qu'on ait un peu partout des manières différentes de faire « la même chose », un sacrifice, c'est un fait anthropologique.

Si l'anthropologie est bien ainsi « en question », on voit l'enjeu de cette question. Qu'étudions-nous donc ? Des populations ou des actions ? Ce que nous appelons notre « terrain », est-ce une sorte de laboratoire où nous mènerions *in vivo* une enquête sur une certaine variété d'hommes, notant des comportements, enregistrant des

[1] L. Wittgenstein, 1982, p. 15.
[2] P. Veyne, 2000, p. 3-42.

énoncés, collectant des objets, comme un naturaliste va ramasser des cailloux ou des plantes au titre d'échantillons d'un milieu naturel considéré ? Ou bien n'est-ce pas plutôt une situation où, me trouvant en compagnie de quelques-uns de mes contemporains, je tente de savoir ce qu'ils peuvent bien être en train de faire, de comprendre comment ils agissent – chaque situation étant le moment d'une histoire en cours dont nous sommes, ces gens et moi, à des titres divers, des acteurs ?

Quand, en observateurs de l'homme, nous nous donnons pour objet un peuple, une ethnie, nous produisons ce genre d'objets qu'on appelle des *cultures*. C'est cette opération qu'à strictement parler il faudrait appeler ethnographie. Ethnographier, c'est inscrire sur un support quelconque (un texte, un film, une salle d'un musée…) une série de traits qui distinguent un peuple d'un autre et qui, pris ensemble (plusieurs caractères liés formant un « type »), sont censés en exprimer le génie propre, l'esprit, l'« l'éthos ». Les ethnographes n'étudient pas des cultures, ils en écrivent. Sous leur plume savante, une culture est évidemment bien davantage que la petite liste de stéréotypes caricaturaux et dévalorisants qui peut suffire à pratiquer l'identification ethnique pour d'autres besoins. Mais plus ils s'efforcent d'en faire une totalité unique, plus ils en densifient les significations, complexifiant indéfiniment le réseau labyrinthique de leurs correspondances symboliques, plus ils accroissent son « incommensurabilité », plus se creuse l'altérité. De même que plus on spécifie les « mots de la tribu », quitte à les charger de multiples couches de sens que n'implique nullement leur usage quotidien, plus on plonge dans les délices de l'intraductibilité, dans le vertige de l'indicibilité essentielle de l'autre.

Une culture est ce à quoi on reconnaît que l'autre est bien autre. C'est une représentation, plus ou moins élaborée, que « nous » nous donnons de l'altérité des autres. La « science naturelle » d'*Homo culturalis* ne commence que lorsque s'efface le visage familier d'autrui pour qu'apparaisse la face inquiétante, mais fascinante, de l'autre (celui qu'on écrit souvent avec un A majuscule, sans doute pour mieux signifier quel abîme est censé nous en séparer). Être ethniquement bambara, papou ou balinais, avant d'être quelque chose, c'est d'abord n'être pas comme nous, nous les Européens, disait Rousseau, rebaptisés ensuite Occidentaux pour y inclure nos cousins d'outre-atlantique. La « bambaraïté » est l'une des multiples formes de ce qu'est pour ce « Nous » son autre. L'inventaire ethnographique est par principe ethnocentré : l'observation de l'homme s'y fait de nous aux autres, s'efforçant seulement au respect d'une neutralité axiologique au prix d'une rature sans cesse reprise des désignations dévalorisantes (barbare, sauvage, primitif, paysan, populaire…). Mais l'autre n'est finalement jamais que l'autre que soi : si respecté ou célébré qu'il soit, il reste une image altérée de soi-même.

L'activité ethnographique, la mise en mots, en scène, et en images des différences au titre de signes manifestes d'une altérité essentielle, s'est aujourd'hui démultipliée et universalisée : elle ne se restreint plus au regard de l'Occident sur « ses » autres, les *natives* de sa Frontière ou les indigènes de ses empires coloniaux devenus les immigrants de ses villes. Les cultures sont désormais tout autant ces images que les autres fabriquent et diffusent – et que nous consommons – de leur identité. La terre est désormais uniformément peuplée d'indigènes et le débat public tend à devenir une vaste confrontation de « points de vue indigènes ». Chacun se fait ethnographe de soi-même et tente d'afficher et de faire reconnaître sa différence culturelle comme l'indice, la preuve de son essentielle altérité, si bien qu'il n'y a jamais eu autant de cultures. C'est ce jeu qu'on a baptisé du nom de société multi-culturelle (ou poly-ethnique).

L'hypothèse ethnologique d'une explication des comportement humains par l'appartenance ethnique concurrence de plus en plus fortement l'hypothèse sociologique d'une détermination des comportements par l'appartenance sociale. Sur le modèle d'une science naturelle imaginaire (les corps ne « suivent » pas la loi de la gravitation, comme nous suivons le code de la route…), on suppose qu'est à l'œuvre derrière les actions un principe actif inconscient et collectif, la culture : ils font ainsi parce qu'ils sont autres et réciproquement nous sommes nous-mêmes parce que nous suivons notre coutume. De même que l'identité personnelle apparaît comme « l'expression » psychologique ou sociale d'une identité « réelle », un code génétique (prolongé d'un système immunitaire) propre à chaque individu, de même les identités collectives se donnent comme autant d'espèces et de sous-espèces du genre humain – la différence spécifique étant engendrée non pas biologiquement, par la modification du programme génétique,

mais culturellement, par l'installation et la transmission de « programmes mentaux » distincts. La naturalisation des entités humaines n'est plus solidaire d'une théorie raciale désuète, mais de l'apparente évidence de l'altérité culturelle. Ce paradigme ethnologique, version *soft* de la vieille hypothèse polygéniste, a déjà tellement envahi le discours de nos contemporains qu'il semble relever aujourd'hui des évidences partagées du sens commun, et d'un sens commun désormais mondialisé. À l'histoire politique des rapports de domination et de concurrence on substitue l'espace de coexistence simultanée d'une multiplicité indéfinie d'entités ethniques, c'est-à-dire d'ensembles d'« individus culturellement semblables capables d'engendrer des individus culturellement semblables[1] » . La pratique de l'élimination génocidaire ou ethnocidaire (selon qu'on supprime les vivants eux-mêmes ou qu'on efface seulement leur « programmation » culturelle) aussi bien que les formes ordinaires de sa dénonciation supposent la même vision commune d'un « parc humain » composé d'un ensemble de variétés dont les nouveaux jardiniers de la planète Terre se donnent désormais pour tâche de préserver la diversité.

Le travail anthropologique – travail critique plus que jamais à l'ordre du jour – n'est pas de promouvoir l'altérité, mais de la réduire. Si étranges, voire parfois absurdes, que nous paraissent d'abord des actions humaines, il doit y avoir un point de vue d'où, une fois mieux connues, elles se révèlent seulement *différentes* des nôtres : c'est en quoi leur description est anthropologique. S'il s'agit d'êtres humains, je dois pouvoir apprendre comment ils agissent – et l'expérience prouve (comme on démontre le mouvement en marchant) que le pari est tenable. Du sacrifice du *Komo* dont je suis témoin ce jour là près de Ségou à la messe de rite catholique qui nous est à tous plus ou moins familière la série des médiations nécessaires peut paraître longue, mais elle n'est pas infinie. Le nombre des transformations nécessaires rend l'apprentissage plus ou moins difficile, mais pas impossible. Si tel était le cas, il y aurait quelque raison de se demander si ce sont vraiment là des actions (on ne ne comprend pas une réaction chimique ou une éclipse, on l'explique par sa cause), ou si ces gens sont vraiment des humains.

La difficulté vient de ce que chaque action humaine s'exécute sur la base d'une multitude de considérants et de réquisits qui n'ont pas normalement à être dits, sans pour autant qu'on puisse les réputer ni indicibles ni inconscients, et qui ne forment pas système pour autant qu'aucune pensée ne les pense. La somme de tout ce sur quoi les acteurs s'accordent sans en avoir généralement débattu ni décidé et qu'ils n'ont nul besoin d'expliciter tant qu'ils sont entre eux puisque cela va de soi a la forme d'un *monde* : on vit « dedans » sans le poser comme tel, on « fonctionne par prétérition[2] ». D'où l'opacité inhérente aux actions humaines quelles qu'elles soient, à commencer par celles qui nous sont le plus familières, les nôtres – c'est pourquoi l'opposition d'une « anthropologie du proche » et d'une « anthropologie du lointain » est épistémologiquement sans fondement. Pour pouvoir décrire la moindre action, il faut donc apprendre tout un monde, c'est-à-dire établir patiemment des différences entre des mondes, entre des configurations du faisable et du non faisable pour des situations sociales et historiques données. Mais tout monde est une variante d'une série de mondes qui inclut nécessairement le mien. Et nous les humains, nous avons la capacité, sachant agir dans un monde, d'agir (plus ou moins bien) dans des mondes multiples. La plupart des situations exigent des acteurs cette habileté : certains en souffrent, mais d'autres y sont experts. L'expérience anthropologique consiste à se déplaçer, pas forcément très loin et parfois seulement en pensée ou par simple déviation du regard, mais suffisamment pour faire concrètement l'épreuve et entreprendre l'apprentissage d'un monde non familier. C'est dans la mesure où ce qui va de soi pour ces gens quand ils agissent ne va pas de soi pour moi qui les regarde agir, que je me trouve en position de devoir apprendre comment ils agissent. C'est l'expérience d'une situation où non seulement coexistent, mais se conjugent, dans un rapport de contemporanéité et d'imbrication, plusieurs mondes différents, dont le mien.

Nous sommes bien en fin de compte capables de comprendre l'action d'autrui. Pour autant que « comprendre » n'est pas révéler par une herméneutique du dit et du non-dit ni deviner par empathie le sens caché (mental, interne) et en définitive inatteignable ou indécidable d'un comportement observé – quête d'un savoir indéfiniment insatisfaite qui ne laisse d'autre recours qu'une impossible mutation d'identité et vient alimenter un « culte de la

[1] Définition que j'emprunte à un praticien de « l'ethnothérapie », Tobie Nathan, 1994, p. 183.
[2] F. Héritier, 1996, p. 10

singularité[1] ». Comprendre une action c'est bien plutôt l'avoir décrite d'une manière telle qu'elle nous apparaisse comme l'une des manières possibles de faire selon d'autres règles ou dans d'autres conditions ce que nous-mêmes nous faisons. Découper, après sa mort, les dernières partitions de Schubert en petits morceaux et les distribuer à ses élèves préférés est une marque de piété qui nous est *aussi* compréhensible, note Wittgenstein[2], même si nous aurions plutôt choisi de les conserver intactes et à l'abri de tous. Cette compréhension s'obtient par un travail de *généralisation*, c'est-à-dire de transformation de l'altérité et de son étrangeté apparente en différence connue, c'est-à-dire maîtrisable.

[1] F. Héritier, 1996, p. 34.
[2] *Op. cit.*, p. 17-18.

EXTRAITS
DES CLOUS DANS LA JOCONDE
1996

« Je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer
une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »
Georges Bataille

Puisqu'il est à nouveau question de l'entrée des « arts primitifs » au Louvre, il n'est pas impensable qu'on voit un jour, au voisinage immédiat de la Joconde ou, pourquoi pas, juste face à elle, ce qui rendrait son sourire plus « énigmatique » que jamais, l'une de ces pièces anthropomorphes, yeux hagards, bouche ouverte et poing droit levé brandissant une arme manquante, toute encombrée de cordes, de noeuds, de cloches, de chaînes, de sacs, avec un nombril proéminent en forme de boite fermée d'un miroir, mais surtout lardée, depuis le bas des jambes jusqu'à presque dévorer le visage, de pointes et de lames de fer enfoncées dans le bois.

En termes vernaculaires empruntés au kikongo, la langue parlée de part et d'autre de l'embouchure du Congo (ou Zaïre), là où cette étrange chose fut jadis fabriquée, on l'appelle un nkisi nkondi : c'est un exemplaire de l'une des sous-classes, les minkondi, de l'ensemble totalement hétéroclite des minkisi. Mais l'étiquette apposée par le musée au côté de l'objet porterait seulement, j'imagine, outre une indication d'origine et un numéro d'inventaire, la mention FÉTICHE À CLOUS, désignation depuis longtemps adoptée par les collectionneurs[1].

QUERELLES D' OBJETS

Cette coexistence, dont je reconnais volontiers qu'elle serait assez insolite, ne manquerait pas de provoquer des protestations diverses. Il y aurait, bien sûr, les habituelles récriminations des défenseurs du Beau, s'indignant qu'on ait pu placer pareille horreur au voisinage de l'un des joyaux de l'art d'Occident. En vertu de ce jugement esthétique souverain, ils réclameraient que le bon art ne soit pas contaminé par le mauvais, que le laid soit mis au rebut, revendu ou détruit, pour qu'il ne nuise pas au beau, ou que (position plus tolérante) des lieux distincts soient affectés au triomphe du bon goût et au triomphe du mauvais goût. Ce mécontentement serait sensiblement le même si, à la place du fétiche à clous, on avait installé quelque figure tourmentée de Schiele ou de Bacon.

Mais on entendrait aussi, plus ou moins confusément imbriquées à ces protestations, des objections d'un autre genre qu'on peut résumer en deux propositions symétriques et inverses : (1) ce n'est pas un objet d'art, et (2) ce n'est pas un fétiche.

Ces propositions participent d'un débat qui porte, lui, sur le statut de l'objet et non pas directement sur sa valeur esthétique. Il s'agit de déterminer s'il entre ou non dans la catégorie des objets d'art, étant entendu que seul ce genre d'objets est susceptible de donner lieu à un jugement esthétique positif ou négatif.
Les uns (1) disent : ce que nous voyons dans cette salle du Louvre n'est pas un objet d'art, puisque c'est un fétiche (comme l'indique l'étiquette).

Les autres (2) disent : ce que nous voyons dans cette salle du Louvre n'est pas un fétiche (l'étiquette est donc trompeuse), puisque c'est un objet d'art.

[1] On trouvera les photos des plus belles pièces dans Objets Interdits, ouvrage publié par la Fondation Dapper en 1989, parallèlement à l'exposition du même nom (novembre 1989 - avril 1970).

EXTRAITS

Des clous dans la Joconde

Les uns et les autres s'entendent au moins sur ce point qu'un objet est défini par l'usage qu'on en a. L'objet est par essence disponible, i.e. à la disposition de qui s'en sert. Nous nous en assurons la maîtrise, c'est-à-dire le constituons en tant qu'objet, en l'assignant à un usage socialement défini, et donc socialement débattu. Quel est le « bon » usage, le classement légitime ? Celui des indigènes et de leurs croyances, telles que les relatent les ethnographes (« c'est pour attaquer les sorciers ») ou celui des amateurs d'art primitif (« c'est un objet d'art kongo ») ?

Un objet d'art est proposé (ou même parfois plus ou moins imposé, par la mode, les guides, les critiques, etc.) à notre admiration. Être sensible (ou au contraire rester insensible) à sa beauté, c'est en avoir un usage esthétique. Ce qu'est un objet d'art nous est familier, ce qu'est un fétiche – ce mot feitiço utilisé par les découvreurs portugais de l'Afrique tropicale et équatoriale est déjà en lui-même chargé de mystère – nous l'est moins, mais nous supposons généralement qu'il s'agit d'un objet magique, c'est-à-dire pourvu d'un « pouvoir », ou qu'on croit tel, et dont on a donc un usage pratique : il paralyse votre agresseur, guérit votre mal, assure votre promotion comme chef de service, etc. Un fétiche est proposé non pas à notre admiration, mais à notre foi : on en attend une action, un résultat. À la différence des visiteurs du musée, les fidèles, s'il y en avait, ne se demanderaient pas si cet étrange objet, face à la Joconde, est beau ou laid. S'il l'est, ce n'est donc pas en tant que fétiche.

Il suffit de se transporter dans un espace plus ambivalent, tel qu'une église riche en œuvres d'art célèbres et donc à la fois lieu de culte et musée, pour observer de manière quasi expérimentale, comme le fait Pierre Bourdieu à Santa Maria Novella[1], comment à quelques mètres de distance les objets changent de statut selon le rapport que les différents « usagers » entretiennent avec eux. Ici, devant la fresque de Masaccio (troisième travée à gauche) ou celle de Ghirlandaio (dans l'abside) les amateurs d'art sont en contemplation, s'exerçant, guide en main, au déchiffrement iconographique, se murmurant des commentaires. Là, entre la quatrième et la cinquième travée de droite, dans une vitrine et surmonté d'une lampe rouge, un groupe en bois de style sulpicien représentant Notre Dame du Rosaire et saint Dominique, tout environné de prie-dieu, de cierges électriques automatiques à différents prix et d'ex-voto (sur la paroi du fond), est l'objet d'une intense piété de la part de nombreux fidèles marmonnant des prières et dont on peut supposer qu'ils attendent « magiquement » de cet objet de culte succès, grâces ou guérisons. À supposer que cette Madona del Rosario soit déplacée dans un musée – rien n'empêche d'imaginer que ce pur produit de l'art sulpicien, voué aujourd'hui aux dévotions populaires, soit parmi les trésors des collectionneurs de demain – il deviendrait aussi incongru de s'agenouiller devant elle que devant la Vierge florentine de Filippo Lippi aux Uffizi, puisque d'un objet d'art, si laid ou si beau qu'on le trouve, on n'attend plus rien d'autre qu'un plaisir ou un déplaisir esthétique, ce qu'il vous offre sans se faire prier.

Ce débat renaît à chaque nouvelle exposition d'art africain. La dernière en date, celle de la Royal Academy of Arts, à Londres, n'y a pas échappé[2]. Les uns (1), tel le critique d'art Simon Jenkins, s'indignent qu'on ait l'audace d'accrocher à la place d'un Rembrandt ou d'un Titien des objets de la vie domestique quotidienne en Afrique. Les autres (2), tel le sculpteur nigérian Sokari Douglas Camp, regrettent que ces beaux objets, une fois exposés dans les galeries de l'Académie, soient des fétiches morts. « Ce qui les rend merveilleux, dit-il, ce n'est pas leur forme, mais leur pouvoir. Nous croyons qu'il ont le pouvoir de rendre fou ou de guérir »[3].

Ce débat est logiquement équivalent à celui que provoquent les « ready made » : les uns (1) considèrent qu'un fer à repasser exposé dans un musée d'art reste un fer à repasser ; il n'y est donc pas à sa place puisque les musées ne sont pas des lingeries. Les autres (2) considèrent qu'un fer à repasser devient dans un musée un objet d'art : ce fer-là ne repasse plus puisqu'on en a un usage exclusivement esthétique.

---

[1] P. Bourdieu, « Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d'art à Santa Maria Novella », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°105, décembre 1994, p.71-74.

[2] cf. *Time*, vol. 146, n°22, 27 novembre 1995.

[3] « The Academy completely misses how religious and respected theses things are. What makes them wonderful is not their design but this power. We believe that they have the power to make you mad or to heal you. They are not just for art's sake. The objects are beautiful, and the show is awesome, but it is a dead show » (*Time*, *ibid.*).

EXTRAITS

Des clous dans la Joconde

Comment un fer à repasser cesse d'en être un parce qu'on le change de lieu, c'est assez énigmatique. La seule expression logiquement claire de cette position c'est de considérer que le fer à repasser objet d'art est une représentation, « faite » par Duchamp, d'un fer à repasser instrument domestique, de même qu'une pomme dans une nature morte est la représentation d'une pomme réelle. Si l'on considère que la représentation picturale ou plastique procède essentiellement par imitation, il est clair que rien ne ressemble autant à un objet que cet objet lui-même : c'est le principe de la provocation de Duchamp. Dans ce cas la mention muséographique FER À REPASSER n'est pas une description de l'objet : c'est le titre de l'œuvre, comme Crucifixion ou Guitare et flacon, c'est-à-dire, en l'occurrence, l'indication de ce qu'il représente, le représenté (l'événement du supplice du Christ ou la guitare et le flacon regardés par Picasso) étant par définition extérieur au musée et plus généralement au monde des objets d'art.

En va-t-il de même pour la mention FÉTICHE À CLOUS apposée à l'objet par les services du musée ? Les uns (1) considèrent que c'est une description de l'objet – de même ordre, par exemple, que la mention PEINTURE SUR BOIS pour La Joconde – et que cette description est exacte : c'est bien un fétiche, c'est-à-dire un objet dont on se sert dans des opérations « magiques », de même qu'un fer à repasser sert à repasser, et donc il n'a rien à faire là. Les autres (2) considèrent que c'est le titre donné par la tradition des amateurs et des collectionneurs (et non par son auteur, mais c'est le cas de bien des œuvres d'art, à commencer par la Joconde) à un objet qui représente une chose absente parce que nécessairement extérieure au musée : le fétiche réel en Afrique, du temps où on lui rendait un culte.

D'où l'intérêt de l'expérience que proposait l'exposition Astonishment and Power organisée par le Museum of African Art de Washington[1] dans laquelle figuraient à la fois des minkisi et des œuvres d'une artiste américaine, Renée Stout, parmi lesquelles Fétiche n°1 (de 1987) et Fétiche n° 2 (de 1988). À l'évidence ces fétiches-là sont des objets d'art. On peut bien exclure de cette catégorie les fétiches, mais il n'y a pas de raison d'en exclure les œuvres dont le titre est Fétiche (pas plus que celles dont le titre est Fer à repasser). Quant aux minkisi effectivement venus du pays kongo ? Les uns (2) diront que dans une exposition à Washington on ne saurait trouver que des représentations de minkisi dont le statut n'est pas nettement différent de celui des œuvres de Renée Stout ; les autres (1) que ce sont bien des vrais minkisi et que donc l'espace de l'exposition rassemble de manière hétéroclite à la fois des fétiches et des objets d'art intitulés Fétiche, c'est à dire des objets d'usage et de statut fort différents, de même que, par exemple, dans certains musées bienveillants il y a à la fois des Giotto et des bancs pour les regarder.

LA JOCONDE COMME FETICHE

C'est ce débat sans cesse renaissant sur le classement légitime des objets que je propose non pas de résoudre, mais de mettre en question grâce au petit dispositif expérimental que j'ai imaginé : si la Joconde se révélait être un fétiche, la présence du nkondi à ses côtés ne serait nullement déplacée. Auquel cas le nkondi pourrait bien être une œuvre d'art.

On pourrait dire « fétichiste » tout comportement (d'amour, de haine, de respect, de terreur, etc.) qui me fait prendre un objet pour une chose. Il suffit par exemple qu'au lieu de me la mettre au pied ou de la ranger avec les autres dans l'armoire, j'exhibe une chaussure dans une vitrine au milieu d'autres bibelots pour qu'elle devienne une chose éminemment étrange, la chaussure, dont on va me demander sans doute de qui c'est ou ce fut la chaussure, de qui je vénère ainsi la mémoire. Ou bien si j'aime les chaussures, ou tel type de chaussures, au point d'en faire passionnément collection, chaque acquisition m'imposant irrésistiblement le désir d'une acquisition nouvelle, il est clair que leur usage « normal » (s'en servir pour marcher, en faire des cadeaux, les vendre) a cessé de les définir.

[1] Astonishment and Power : Kongo Minkisi and The Art of Renée Stout, 28 avril 1993 - 2 janvier 1994.

EXTRAITS

Des clous dans la Joconde

Comme le remarque Giorgio Agamben, dès qu'on se libère du système des règles qui codifient l'usage d'un objet quelconque, il « pénètre dans la sphère du fétiche »[1].

La Joconde est une image célèbre, celle d'une jeune femme accoudée à une loggia et ébauchant un sourire, multipliée et diffusée à des millions d'exemplaires dans le monde entier. En tant qu'objet-image, la Joconde est indéfiniment reproductible. Chaque visiteur en a une photo dans son guide touristique (ce qui lui permettra de la reconnaître) et en achète une autre à la sortie (pour s'en souvenir). Personne n'aurait l'idée de se déplacer pour voir, une fois de plus, cet objet iconique ressemblant au tableau de Vinci. Si l'on est venu jusque là, c'est pour se trouver un court moment – car la foule des fidèles est pressante – en présence de cette chose unique au monde qu'est « La Joconde » et dont les innombrables images de Joconde, avec ou sans moustaches, sont précisément et seulement l'image. À l'issue de bien des épreuves (nuits d'insomnie en charters ou en cars, errances sur les périphériques, intérieurs et extérieurs, ou dans les couloirs du métro, longues files d'attente à l'entrée du temple, etc.) on est enfin admis en sa présence, comme jadis un petit notable de province devant le roi, ou comme aujourd'hui on joue des coudes pour se trouver un bref instant à quelques mètres du chef de l'État ou de son cercueil. Il suffirait d'ailleurs que soit officiellement confirmée la rumeur selon laquelle, pour des raisons de sécurité, le tableau exposé est une copie, pour que le flot des pélerins se tarisse aussitôt. Quoiqu'aucun spectateur, même le plus averti, ne puisse « objectivement » distinguer entre la doublure, que je suppose parfaite, et l'original, on saurait que ce n'est pas Elle « en personne ».

Un musée est une institution chargée d'une double fonction : il expose et il conserve (il n'expose généralement pas tout ce qu'il conserve). Il montre, il propose à notre admiration, des objets d'art – ce dont il nous laisse disposer pour autant que nous n'en avons qu'un usage esthétique – , mais il contient des choses. Dans un musée national, l'esprit collectionneur est érigé en passion d'État. En d'autres terres, on dirait que le souverain déclare tabou un certain nombre, toujours croissant, de choses : il les soustrait aux passions privées et interdit tout autre rapport avec elles que le regard, le plaisir de leur contemplation à distance et sous surveillance dans le musée devenant le seul substitut autorisé à toute jouissance possible.

Cette distinction entre chose et objet n'a rien de mystérieux. Elle relève de ce que Strawson appellerait de la métaphysique descriptive. Si le tableau de Vinci avait disparu, subtilisé par quelque Arsène Lupin, on ne viendrait plus le voir, mais je pourrais continuer de formuler des jugements esthétiques à son sujet, de dire, par exemple, que je préfère la Dame à la belette à la Joconde. Inversement, si « La Joconde » avait brulé, le Louvre pourrait disposer à la même place une petite urne et indiquer au visiteur qu'il s'agit des cendres de « La Joconde ». Les cendres de « La Joconde », quoique ce petit tas de matière informe ait évidemment perdu toute capacité à représenter une jeune femme ébauchant un sourire, seraient toujours « La Joconde » et, à ce titre, continueraient à susciter quelque pieuse émotion, on peut du moins l'imaginer, chez certains des visiteurs, les guides mentionnant, au titre de curiosité, « Salle X : restes de la fameuse Joconde », comme ils mentionnent pour les Invalides « Tombeau de Napoléon », avec un récit du fameux Retour des cendres.

Ce « quelque chose » appelé « La Joconde », n'est en tant que tel ni beau, ni laid, mais authentique. N'a chance d'être authentique que ce qui n'existe qu'à un seul exemplaire non reproductible. « La Joconde » est le nom – toute chose, considérée en tant qu'entité individuelle, étant susceptible, comme nous les humains, d'avoir son nom propre, même si la plupart d'entre elles n'en ont pas – d'un fragment singulier du monde réel conservé dans une salle du Louvre : c'est un morceau de matière distinguable de tout autre, un panneau de bois de peuplier, légèrement voilé, de 80 sur 53,4 cm. et de 15 mm. d'épaisseur, etc. (le nombre des déterminants pris en compte pouvant être indéfiniment augmenté lorsqu'on recourt aux techniques modernes d'investigation), sur lequel Vinci, à un certain moment de l'histoire (on ne sait pas exactement lequel, malheureusement), a combiné des traits et des taches de couleur, des formes et de la peinture.

[1] G. Agamben, Stanze. *Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1981, p. 99.

EXTRAITS

Des clous dans la Joconde

Que la chose soit authentique signifie seulement qu'il est attesté que c'est bien elle, « en chair et en os » comme on dit, qui est là, et non pas un objet qui la représente (une parfaite copie, par exemple, ou un symbole). Ou c'est « La Joconde », la « vraie », ou non. Ou bien c'est précisément cette chose même que Vinci a fabriquée, en peignant selon sa manière et à son idée un panneau de bois, que François Ier a achetée 4000 écus, que Bonaparte avait fait placer dans sa chambre à coucher, que l'ouvrier décorateur Vincenzo Perugia a dérobée le 29 août 1911 à 8 heures du matin, etc., ou non.

La chose dite « La Joconde », comme tout original d'une œuvre d'art, a, dit Walter Benjamin, « son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve » et c'est « sur cette existence unique, exclusivement » que « s'exerce son histoire »[1]. Qu'elle en porte trace dans son corps même (déprédations, mutilations, etc.) ou qu'elle en soit le « sujet » par le biais de la tradition qui lui est attachée, une chose est la somme de tout ce qui lui est arrivé, à commencer par l'événement de sa naissance. De chacune des anecdotes concernant « La Joconde » je peux me servir comme d'une description définie pour la désigner. D'ailleurs en l'occurrence le titre donné au tableau – dont je tire ici le nom de la chose (mais je pourrais aussi bien prendre son numéro d'inventaire) – provient lui-même d'une anecdote rapportée par Vasari (le modèle aurait été l'épouse d'un certain Francesco del Giocondo). À la différence des objets, de tout ce qui sert de corrélat extérieur « objectif » à nos actions, les choses, pourrait-on dire en paraphrasant Heidegger, « se tiennent pour elles-mêmes[2] ». Ces facticia que sont les œuvres de l'art humain ont été composés pour se tenir ainsi, par et pour soi, aussi longtemps qu'ils durent et ils se manifestent pour ce qu'ils sont, dans leur indépendance, dès que nous n'en disposons plus comme objets de nos usages. Nous, les humains, et les choses nous coexistons dans un espace-temps commun. Elles y règnent même, au moins pour les plus « puissantes » d'entre elles, avec une certaine indifférence à l'égard des générations successives d'humains qui entrent en relation avec elles.

LE FÉTICHE COMME ŒUVRE

Ce nkisi nkondi face à la Joconde est, à l'égal de « La Joconde », une œuvre, un artéfact devenu fragment singulier du réel. Singulier non pas parce qu'il est insolite, mais insolite parce que singulier, dirait Clément Rosset[3].

Le commentaire que nous fournit le musée, dans la mesure où il se veut simplement descriptif, devrait plutôt comporter une mention du genre COMPOSITION EN BOIS AVEC CLOUS ET AUTRES MATERIAUX. Dire que c'est un fétiche oriente vers un certain usage – la magie des primitifs, les croyances (« irrationnelles ») des « autres »… On en dit déjà trop, plus que ne l'exige le simple « respect » de la chose. On est déjà du côté de l'explication ethnographique, comme dans ces musées savants, trop bavards, ou l'objet que l'on montre ne semble finalement servir qu'à « illustrer », comme dit Lévi-Strauss[4], la « conférence imprimée » qu'on dispose à ses côtés dans la vitrine.

Dans la mesure où je traite le nkisi, dans le commentaire explicatif que j'en donne (équivalent du mode d'emploi qui accompagne le fer à repasser), en objet magique, efficace ou non, utile ou pas, je tente de faire valoir que je dispose de lui à ma guise. J'essaie de réduire sa « réalité » à sa fonction d'instrument, au service qu'il est censé me rendre en supprimant à distance mon rival ou en paralysant mes ennemis avant l'attaque. La magie est une rhétorique de la rationalité à tout prix en vertu de laquelle je soumets les objets à mes desseins défensifs ou agressifs. Pourtant, si le fétiche a des effets, s'il est vrai qu'il rend fou ou qu'il guérit, c'est justement en tant qu'il se manifeste au fidèle

[1] « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 141.
[2] Dans *De l'origine de l'œuvre d'art* (1e version 1935, trad.fr. Authentica, 1987), Heidegger oppose le « se-tenir-pour-soi » (Zu sich-Stehen) de l'œuvre, le fait qu'elle installe et rassemble autour d'elle son monde, à son être-objet (Gegenstandsein), celui qui se déploie dans « l'exploitation organisée de l'art ».
[3] « Le singulier [...] n'est pas l'unique en tant qu'il serait insolite ou étrange, mais insolite et étrange en tant qu'il est unique » (*L'objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.33).
[4] Propos tenus par C. Lévi-Strauss sur France Culture, le 25 octobre 1986, et cités dans *Objets interdits*, Fondation Dapper, 1989 , p.24.

dans son irréductible autonomie de chose toute puissante. Le fétiche est du réel condensé, du réel à haute densité, qu'on s'épuise vainement à maîtriser. C'est ce qui en fait un dieu.

À simplement le regarder là, indépendamment du savoir qu'on peut en acquérir par ailleurs, le nkondi se présente à l'évidence comme le résultat d'un travail très complexe de composition entre des éléments matériels multiples. La figure anthropomorphe en bois n'est ici qu'un support préalable, qui équivaut donc à ce qu'est le panneau de peuplier pour Vinci. Elle a été produite par un artisan sculpteur et vendue au véritable auteur de l'œuvre, le nganga (le « féticheur »), nous explique Wyatt MacGaffey à qui je dois tout mon savoir en la matière. Elle constitue ce qu'on appelle le « corps » (nitu) du nkisi et, en tant que tel, ce corps est « vide » (mpamba)[1]. Ce corps vide n'est, dit MacGaffey, qu'un simple objet défini par son utilité, au même titre qu'une natte ou une calebasse, tant que le nganga n'est pas passé à la « composition » (mpandulu) en disposant sur ou dans ce matériau des cloches, des chaînes, des cordes, des noeuds, des coquillages, de multiples sacs contenant des poudres d'une insondable alchimie, des clous, des lames, etc. Ces ingrédients ou bilongo sont donc, par opposition au « corps » qui les soutient ou les contient, les éléments « actifs » de l'œuvre : ce qui d'un objet, sinon de série du moins aisément reproductible, fait une chose unique. C'est par l'effet de cette composition, que l'objet statue devient un nkisi. Un nkisi n'est ni utile ni beau, il est puissant, redouté, respecté… De même que Vinci « opère », fait œuvre, en disposant, avec un certain art et d'une manière parfaitement singulière qu'on appelle depuis la Joconde, différentes matières chimiques et organiques (les peintures) sur du bois de peuplier, de même l' « opérateur » (c'est ainsi que MacGaffey traduit nganga) du fétiche dispose selon un art d'un autre genre (qui évoquerait plutôt certaines tendances de l'art contemporain) des items apparemment hétéroclites sur une statue de bois de manière à faire exister une nouvelle chose à laquelle aucune autre n'est substituable.

De cette composition, on trouvera inévitablement, surtout relativement à un tableau de Vinci, qu'elle est parfaitement chaotique – de même qu'un amateur de Vivaldi trouvera les compositions de Stockhausen anarchiques. On doit pourtant reconnaître qu'elle a bien été faite avec art, c'est-à-dire pas n'importe comment. La preuve en est que cette œuvre est exemplaire d'un certain genre, dit nkondi, genre qui est définissable, même s'il comporte un nombre très élevé d'options possibles. Outre qu'un nkondi peut être aussi zoomorphe ou amorphe (un simple sac), la figure anthropomorphe peut avoir le poing droit levé, brandissant une arme, ou au contraire les deux paumes appuyées solidement sur les hanches dans une attitude de défi ou de provocation : mais ce sont deux variantes, reconnues comme telles, de nkondi. Qui plus est, à partir d'un inventaire systématique des œuvres, les spécialistes pourraient par comparaison définir des styles (ce qui permettrait d'identifier l'auteur anonyme de cette œuvre qui serait désormais connu comme le « Maître du fétiche à clous du Louvre »).

Cet art n'est en aucune manière pictural, figuratif. Ce genre d'art, comme le note Michel Leiris en comparant l'art africain et le cubisme, vise « moins à décrire qu'à instaurer des réalités[2] ». Il engendre d'autant plus fortement une « présence réelle » que la production d'un double ou d'un simulacre, n'y joue pas de rôle.

Si encore ce nkisi nkondi était la figuration plastique de quelque terrifiant dieu-chasseur du panthéon des Bakongo, comme la Madona del Rosario est une image de la Vierge, on le rangerait sans mal au rayon des « arts sacrés ». Bien des figures africaines anthropomorphes se sont vu ainsi reconnaître un statut incontesté d'objet d'art parce que, ignorant tout de leur origine et de leur destination, on les a étiquetées STATUE D'ANCÊTRES, ce qui les place dans la même catégorie que tous ces tableaux intitulés faute de mieux PORTRAIT D'HOMME, le fait qu'on ne sache pas de qui ils sont le portrait ne les empêchant nullement d'être des portraits. Mais tel n'est pas le cas : il serait erronné de croire, explique MacGaffey, que cette figure d'homme brandissant une arme représente, par exemple, tel ancêtre célèbre en train de chasser. Les minkisi ne sont pas des images, les figures d'un absent, humain ou divin, et le culte qu'on leur rend n'est pas de l'idolâtrie : ces gens là sont sans dieu ni diable, ils adorent des choses enchantées

[1] W. MacGaffey, *Religion and Society in Central Africa. The BaKongo of Lower Zaire, Chicago et Londres*, The University of Chicago Press, 1986, p.139-140.

[2] *Afrique Noire : la Création plastique* (1967), repris dans M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1142.

(feitiço), c'est ce qu'observent, avec un étonnement mêlé d'indignation, les premiers voyageurs européens. Si l'Esprit est là, c'est dans les choses mêmes, le terme nkisi désignant à la fois et indifféremment ces agglomérats de matériaux divers et ce que nous appellerions les « esprits » des morts[1]. Cette étrange statue hérissée de clous, c'est donc bien le « dieu » qui est là, en personne, dans une galerie du Louvre, à jeter sur les touristes ce regard inquiétant, le fétiche lui-même, pas une représentation de fétiche. C'est pourquoi sa présence paraîtra aussi incongrue que si à la place du tableau de Vinci on nous exhibait Mona Lisa vivante.

Mon dispositif expérimental aurait ainsi l'intérêt de révéler à quel point nous continuons, même implicitement, de constituer le monde des objets d'art en redoublement factice du monde réel. Pourtant « La Joconde », en tant que chose, n'est la représentation de rien. Un tableau ne ressemble aucunement à une jeune femme, pas plus à Mona Lisa qu'à Ève ou à la Vierge. Celui-ci comporte, dans ses « ingrédients », une image de jeune femme, comme d'autres comportent des images de pomme, mais, en tant que tableau, il est seulement lui-même. Il ne se croque pas.

LA CONTENANCE

Quoique non pictural, cet art relève bien pour une part du « visuel ». Il ne s'agit pas d'imiter le monde, mais d'y faire exister une chose nouvelle, chose qui cependant se manifeste et exerce déjà sa puissance dans son apparence, ou plutôt son apparition[2]. Au principe de ressemblance se substitue ici, dans l'organisation du visuel, ce que, faute de mieux, j'appelle la « contenance », traduisant ainsi l'anglais containedness. Le fétiche contient. Dans la mesure où le fétiche contient, se contente de contenir, il ne réfère à rien d'autre qu'à lui-même. La statue de type nkondi est le support d'une multitude d'items qui d'une certaine manière, en la recouvrant presqu'entièrement, la contiennent. Certains de ces éléments sont des sacs et la boite rectangulaire fermée d'un miroir (parfois remplacée par un coquillage), sorte de nombril proéminent, est à l'évidence un contenant. Le pagne dont est revêtu le bas du ventre cache lui aussi les bilongo installés au creux des cuisses, à la place du sexe (la sculpture étant généralement asexuée). Ce principe de contenance est si déterminant que le « corps » du nkondi peut fort bien, au lieu d'une statue de bois, n'être qu'un sac, une gourde ou une bouteille.

Qui plus est ce pur contenant qu'est le fétiche est ordinairement contenu dans un sac (lui même caché dans une remise) dont il n'est extrait qu'à la demande par son « opérateur », le nganga. Le musée expose en permanence une multitude d'objets, le visiteur restant libre de faire son choix, de regarder les uns et pas les autres. Cette disponibilité constante institue l'objet d'art en tant qu'il est soumis à notre maîtrise. Il suffit d'en organiser une quelconque épiphanie pour qu'un objet commence à mener sa vie de chose. Outre les divers obstacles qu'il faut affronter pour avoir accès à la Joconde, on pourrait la cacher derrière un rideau qui ne s'ouvrirait qu'à certains moments, comme la Vierge Noire de Czestochova. Il en deviendrait encore plus évident que la supposée Mona Lisa est en fait une Madone « senza bambino » – c'est pourquoi elle repose nonchalamment ses mains déseuvrées sur le bord de la loggia et trouve enfin le temps de regarder le passant droit dans les yeux, Monsieur tout-le-monde prenant ainsi la place de l'enfant divin[3]. Comme quoi il suffirait d'un rien pour transformer un musée de la République en chapelle laïque.

Quand c'est la chose elle-même qui, comme on dit, « se donne à voir », à sa guise, à son heure, elle impose sa présence. Elle n'est plus objet de votre regard, c'est elle qui vous regarde. Pour ses dévots, « La Joconde », comme semble justement le faire aussi son image, est une chose qui vous regarde. De même il faudrait que le fétiche, pour

[1] W. MacGaffey, *op. cit.*, 1986, p. 137 sqq.

[2] Cf. Wyatt MacGaffey, « Complexity, Astonishment and Power : The Visual Vocabulary of Kongo Minkisi », *Journal of Southern African Studies*, vol. 14, n°2, janvier 1988. Le propos de cet article sur les minkisi est, dit son auteur, « to ask what their deliberately complex and striking appearance has to do with their functions in healing, government, divination and the like. The reason of this selection of the visual is that the objects in question, whether or not they are collectible as « art » in the West, are usually constructed with great care in order to produce a visual effect » (p.189).

[3] Comme le bébé doit bien tout de même être quelque part, certains n'ont pas manqué de suggérer que, par son sourire, elle laisse entendre qu'elle est enceinte. Encore une énigme résolue…

rester plus pleinement ce qu'il est, soit absent de son socle et qu'une inscription y avise le visiteur : EMPLACEMENT DU FÉTICHE À CLOUS. S'ADRESSER AU GARDIEN. Le gardien tirerait alors d'un placard un vieux sac crasseux et exhiberait, juste quelques instants, la chose aux curieux.

Cette « impression visuelle de contenance[1] » est l'effet majeur que provoque le nkondi. Le côté bric-à-brac de son apparence, l'accumulation des ingrédients ajoutés à tous ceux dont on imagine la présence cachée suggèrent la multitude des « forces » qui, à l'évidence, ont été captées et sont gardées, emprisonnées, par cette chose. Car, pour emprunter à Nelson Goodman[2] une distinction conceptuelle essentielle, le fétiche ne représente pas, il exprime. La figure de bois n'est pas l'image de quelque héros chasseur, elle évoque le fait de chasser, la chasse en solitaire (et non en battue), l'action meurtrière bien ajustée qui ne rate pas sa victime, effet que redoublent ce bec d'oiseau de proie, par exemple, qu'on a inclus dans la série des items suspendus à la statue, et le terme nkondi lui-même qui signifie « chasseur ». Les ingrédients ou bilongo donc chaque nkisi est le rassemblement apparemment hétéroclite ne sont généralement pas des poudres magiques ou des drogues (même si la traduction du terme dans le franco-africain local est « médicaments ») que le nganga stockerait sur son fétiche, ce sont des éléments d'une sorte de rébus dont le déchiffrement jamais achevé et à solutions multiples est proposé aux fidèles. Une coquille d'escargot (kodya) exprime la force, parce qu'être fort se dit kola, et ce d'autant plus que la spirale (kizinga) n'est pas sans rappeler la longue vie (dizinga)[3]. De même l'accumulation de cordes et de noeuds, si frappante sur certains minkisi, fait penser à toutes sortes d'actions du genre entraver, lier[4], ligoter, empêcher, capturer, etc. Dans ce « langage visuel », qui est cependant plus affaire d'interprétation libre que de réel décryptage faute d'un code nettement défini et reconnu[5], le fétiche exprime tant qu'il ne peut pas ne pas exprimer de quelque manière l'action souhaitée par le fidèle. Qui se sent persécuté par une volonté sorcière trouve là de quoi apaiser son angoisse ; de même qui se sent animé par quelque volonté de persécuter trouve là de quoi satisfaire son agressivité. Selon le commentaire discursif que les acteurs donnent de leur propre comportement, le nkisi est censé agir à distance selon leurs voeux : ils font état d'une croyance en un objet magique. Mais pour qui décrit simplement ce qui se passe, la chose n'agit pas, elle est aux yeux du fidèle l'action voulue. Il lit sur elle, dans sa matérialité même, l'accomplissement de son désir, en vertu du principe que formule Wittgenstein : « la représentation d'un souhait est, eo ipso, la représentation de sa réalisation »[6]. D'où les effets éventuels du fétiche : c'est ainsi qu'il rend fou et qu'il guérit, non point à distance mais par sa simple existence quelque part en son lieu, effrayant les uns, rassurant les autres.

LA CHOSE RELIQUE

Si, allant au-delà de cette impression de « contenance », forme de clôture de la chose sur elle-même qui lui donne, comme le notait Carl Einstein[7], sa pleine réalité, il fallait dire ce que contient le fétiche, on devrait répondre qu'il contient les morts.

Entre les sujets et les objets, il n'y a pas de confusion, puisque c'est précisément leur distinction, leur relation d'opposition complémentaire, qui les constitue en tant que tels. Entre les choses et les humains la frontière est plus floue. Il suffit de considérer que les humains existent sous deux formes, comme personnes vivantes et comme ossements morts, comme agents en acte et comme reliques d'agents défunts, pour que notre distance aux choses,

[1] « The visual impression of containedness » (W. MacGaffey, article cité, 1988, p.191).
[2] *Languages of Art* (1976), trad. fr., Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 79 sqq.
[3] W. MacGaffey, article cité, 1988, p.192.
[4] Les noeuds (makolo), note MacGaffey (*ibid.*) évoquent l'action de lier (kanga). Le terme « lier » désigne l'action du sorcier sur sa victime (il paralyse ou entrave son action, par la maladie ou par des échecs répétés) aussi bien que l'action protectrice contre l'attaque sorcière.
[5] « The visual vocabulary is never so precise that we might construct for it a dictionary of meanings or a recipe book ; the looseness of the relationship between nkisi elements and the significance attributed to them is necessary to the sense of mystery they convey » (W. MacGaffey, article cité, 1988, p.194).
[6] « Die Darstellung eines Wunsches ist, eo ipso, die Darstellung seiner Erfüllung » (L.Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, trad.fr., Paris, L'Age d'Homme, 1982, p. 16).
[7] Cf. les commentaires sur la sculpture africaine, extraits de Negerplastik (1915), que cite M. Leiris (*op. cit.*, p.1149).

cette distance qui les constitue en objets à la fois neutres et appropriés à nos usages, se trouble. Car si les humains sont aussi des choses, pourquoi les choses, et au premier chef celles qui ont statut d'artéfacts humains, ne seraient-elles pas des personnes ?

La Joconde, en tant qu'objet d'art, vit au présent, aux présents successifs des visiteurs qui l'admirent ou des savants qui l'étudient. Mais c'est aussi, en tant que chose authentique, un « reste » de Léonard de Vinci, non point relique de ses os, mais tout de même résidu de son existence historique : il y a mis la main, il en a mélangé et trituré sur sa palette la matière picturale. Je suppose que le tableau doit bien conserver quelque part, emprisonné dans la matière peinte, un peu de sueur ou de rognure d'ongle de Léonard vivant. J'imagine que bientôt on procèdera aussi par empreintes génétiques pour ce genre de procès en paternité qu'est l'authentification d'un tableau.

Les musées, comme le ressentent ceux qui ne les aiment pas, sont des lieux où règnent les morts. Les beaux objets sont la manifestation du génie éternel des artistes, mais les choses authentiques sont la trace des défunts et le respect qu'on leur porte comme le désir qu'on ressent de les avoir à tout prix en font l'équivalent moderne des reliques des saints. Les cimetières contiennent, sous la terre et les pierres tombales, des morts, les « vrais » morts, leurs vestiges, dont ils offrent aussi à la vue des passants les « symboles » (le nom, la photo, la statue ...). La différence entre une tombe et un cénotaphe est, de ce point de vue, analogue à celle de l'œuvre originale effectivement présente et de ce qui éventuellement la remplace (une copie, ou l'une de ces affichettes un peu honteuses, parfois accompagnées d'une mauvaise photo, nous avisant que l'œuvre qu'on était venu voir est provisoirement en déplacement à l'étranger).

Le moment décisif de la composition d'un nkisi, nous dit MacGaffey, c'est ce geste initial qui y inclut un peu de terre ramassée sur les tombes, ou parfois même un os ou quelque autre reste d'un défunt, d'un mort anonyme ou bien de tel ancêtre dont les qualités paraissent appropriées à tel type d'action. « On peut considérer un nkisi come une sorte de tombe portable dans lequel un esprit personnel venu du monde des morts est présent »[1]. Les mythes d'origine des principaux minkisi réfèrent d'ailleurs leur création à une communication exceptionnelle (sous forme de rêve ou de vision) avec les morts. Qui plus est, de même que l'artiste inscrit sa propre trace sur son œuvre en la signant, on incorpore au fétiche quelques restes physiques de ses « opérateurs » successifs, chacun devenant ainsi le condensé des générations de nganga qui l'ont servi.

Un fétiche est donc un reliquaire. Le nkondi, dans sa forme même, avec en son centre cette étrange boite close, est d'ailleurs sans doute une réinterprétation libre du reliquaire chrétien (ou du tabernacle) : le royaume de Kongo a en effet été christianisé par les Portugais au XVI^{eme} siècle, bien avant que les populations, redevenues païennes, soient à nouveau converties par les missionnaires. Le miroir qui ferme la boîte, cachant ce qui est contenu tout en renvoyant au regard son propre reflet, évoque toutes les surfaces aquatiques qui, selon la cosmologie kongo, marquent le seuil à la fois ouvert et opaque entre les vivants et le monde des morts.

Que ces objets ont du « pouvoir », c'est la métaphore habituelle du discours interprétatif (indigène et ethnographique) que suscitent inévitablement les fétiches et leur mystère. Pourtant le pouvoir est une relation entre des humains, il est social : cela se sait aussi bien (et peut-être même mieux) sur les rives du Zaïre ou dans les rues de Kinshasa que boulevard Raspail. Si les choses ont quelque puissance, assez pour rendre les uns fous de peur et pour guérir la panique des autres, c'est dans la mesure où « la société » ne réunit pas seulement des vivants, mais toujours aussi des vivants et des morts. Ces choses puissantes révèlent un monde sédimenté, conservatoire, où les morts sont toujours là : elles les contiennent.

[1] W. MacGaffey, « The eyes of understanding : Kongo minkisi », dans Astonishment and Power, Washington, Smithonian Institution, 1993, p. 61.

EXTRAITS

Des clous dans la Joconde

LA CHOSE COMME HISTOIRE

En tant qu'objets d'art, les statues et les tableaux se laissent seulement regarder. Mais en tant que choses, comme les reliques des saints, elles suscitent bien d'autres passions que le plaisir visuel : on veut les palper, les voler, en prélever un petit bout, parfois les détruire. Un musée est un conservatoire : on y maintient, à coup d'interdits et d'automates réglant le degré d'hygrométrie ambiante, les choses en l'état. Le désir de flairer de près et de toucher du doigt les grandes œuvres est si général que sans la vigilance des gardiens elles seraient depuis longtemps consumées par l'érosion humaine. On peut mesurer l'intense frustration qu'engendrent ces prohibitions en comptant le nombre de graffiti, de coeurs fléchés et d'initiales enlacées qui sont dessinés ou gravés annuellement sur les ruines de l'Acropole ou du Forum. Nul doute que sans protection la Joconde au Louvre ou la Vénus de Botticelli aux Uffizi auraient depuis longtemps disparu sous l'abondance des signatures, des empreintes, des petits prélèvements de matière et autres gestes qualifiés de déprédations par lesquels chacun entend inscrire sur ce vestige prestigieux la trace de sa modeste et éphémère existence individuelle. À la basilique papale, la passion fétichiste pour la Pietà de Michel-Ange était si violente qu'il a fallu la mettre sous verre. Reste encore tout de même, offert à notre désir, le pied tout usé du vieux saint Pierre en bronze, au dernier pilier à droite de la nef centrale.

Un fétiche est une matière à incorporer de l'identité à travers les temps. Là où se garde la trace du créateur ou la relique du saint, chacun veut ajouter sa marque. La chose est la somme de tout ce qui lui arrive. Quoiqu'à vrai dire « La Joconde » n'en sache rien, que je sois venu là, devant elle, pour lui être présenté, moi visiteur anonyme, après bien d'autres plus célèbres (la reine Élisabeth, le camarade Kroutchev et son épouse, etc.), fait partie de ce qui lui arrive. De cette œuvre ainsi rencontrée, comme d'une vedette attendue à l'entrée des artistes, j'espère un autographe, trace « personnalisée » qu'elle me délivre (l'auteur me dédicace mon programme, je gratte un peu de la peinture de Vinci...), ou je lui en inflige un en imprimant l'empreinte de mon doigt sur la toile.

Le nkondi a l'intérêt de se prêter librement à ce jeu, du moins tant qu'il n'est pas objet de musée. Non seulement des fragments corporels de ceux qui venaient le prier comme des victimes qui lui étaient données pour cibles étaient sans cesse incorporés dans sa masse, mais chacun, par l'intermédiaire du nganga dûment rémunéré, pouvait y planter son clou. On s'était sans doute dit, à force de regarder les images saintes de la crucifixion répandues par les Portugais, que bien clouer son dieu vous arrangeait vos affaires ici-bas, – une interprétation locale du mystère de la Rédemption. D'où ces « Christ inférieurs des obscures espérances » qu'Apollinaire, qui possédait un fétiche à clous, évoque dans Alcools. À ceci près que le nkondi ne représente pas la crucifixion, il l'est. Tous les fers dont il est meurtri sont les indices, la mémoire, des attentes et des craintes qu'il a suscitées. On lui a martelé une malédiction[1], enfoncé un traité d'alliance, on l'a piqué au vif d'une vengeance à accomplir. Chacun de ces clous n'est donc pas une image de clou, mais l'un des multiples « vrais » clous, comme le Saint Clou est censé être l'indice réel – l'arme du crime, dirait-on, dans un fait divers moins fondateur – du supplice du Christ. La chose devient ainsi le résumé de toutes les histoires antérieures auxquelles elle s'est déjà trouvée activement mêlée, ce qui lui donne vocation à susciter l'attente des fidèles d'aujourd'hui.

On dira que, dans le musée, notre fétiche est désormais « désactivé » : il est rare, en effet, qu'on ait conservé des nkondi complets. La plupart ont été plus ou moins totalement « vidés » des adjonctions jugées superflues par les collectionneurs européens, soucieux sans doute de retrouver la forme pure de la statue. On a même parfois arraché les clous, si bien qu'il ne reste plus qu'un bizarre morceau de bois, fissuré comme une épave rejetée par la mer – dégradations dont on peut toujours se demander si elles visaient seulement à rendre à la figure sa visibilité en lui ôtant tout cet habillage magique, comme on restaure un tableau d'art sacré trop longtemps exposé à la fumée des cierges, ou bien plutôt à rendre la chose présentable, acceptable, en effaçant le plus possible son aspect étrangement inquiétant. Cependant, ainsi transformé par ses acquéreurs étrangers, le nkondi porte témoignage d'une histoire, celle des voyageurs curieux et des marchands de curiosités qui lui ont permis d'échapper au feu

[1] C'est la procédure dite koma nloko, enfoncer à coup de marteau (koma) une malédiction. Koma est aussi un euphémisme pour désigner l'acte sexuel : cf. W. MacGaffey, *op. cit.* 1986, p.159.

purificateur des missionnaires. Même amputé, il reste authentique, assez pour troubler quelque peu ceux qui, en contemplant la sereine Joconde, seraient obligés de l'avoir dans le dos.

À la différence de l'objet d'art dont nous concevons qu'il est d'abord créé dans sa pureté originale, puis ensuite malheureusement endommagé ou mutilé par tel ou tel accident d'une histoire qui est extérieure à son éternité idéale – d'où le désir, apparemment légitime, de le restaurer –, la chose inclut tout ce qui lui est advenu dans sa singularité substantielle. Elle est le produit d'une composition indéfiniment continuée. Les clous enfoncés dans le bois à chaque nouvelle demande d'un fidèle sont ici l'équivalent des couches de sang frais dont on enduit périodiquement les choses-dieux, séries de croutes successives autour d'un noyau invisible, secret ou même oublié, tels les boli des pays mandingophones d'Afrique de l'Ouest[1]. Les animaux domestiques sacrifiés, chiens et poulets qui se nourrissent des déchets des humains, sont autant de représentants vivants des villageois et des fidèles appelés à constituer la matière même du fétiche – ce « quelque chose d'innommable, d'informe, sur quoi peuvent à l'occasion se déverser énormément de liquides de diverses origines, plus ou moins gluants et immondes, dont la superposition accumulée, allant du sang à la merde, constitue le signe que là est quelque chose autour de quoi toutes sortes d'effets se concentrent[2] ».

Un dessin de Raphaël atteste que la Joconde a été redécoupée (une partie de la loggia a été ôtée) : il y a donc après Vinci un deuxième « auteur » qui recadre le tableau (comme on fait un autre tirage d'une photo). Le 30 décembre1956 un « déséquilibré » (selon le diagnostic pour le moins succinct de la presse) frappe « La Joconde » d'une pierre et elle en porte encore la trace : autre vicissitude de son histoire qu'on peut déplorer mais qui pourtant témoignerait aujourd'hui, si besoin était, de l'authenticité du tableau, tout autant que la manière de Vinci ou la matière de sa peinture. Supposons que les plus fervents de ses admirateurs aient eu la possibilité de la lapider, elle montrerait les multiples stigmates des amours et des haines qu'elle a suscités, comme les vieilles idoles sont encore salies des sacrifices reçus et comme les murs des lieux de pélerinage disparaissent sous les ex-voto.
Bref un fétiche est une Joconde où chacun serait libre, sous réserve d'une gratification au gardien, d'apposer sa signature, de redessiner un trait du visage, d'ajouter un arbre au paysage ou de marquer d'une pierre son passage. Il est clair que, derrière son verre protecteur et sous l'oeil vigilant des gardiens, « La Joconde » ne se prête plus à ces jouissances ultimes : il faut se contenter de son image verdâtre. Mais dans la foule de ceux qui défilent en sa présence, combien rêvent de l'enlever subrepticement pour l'installer, comme Bonaparte, au dessus de leur lit ou de lui régler son compte d'un coup de dague, comme à quelque Lucrèce ? Si Dieu est mort, les morts, eux, sont toujours là à tourmenter les vivants.

[1] cf. J. Bazin, « Retour aux choses-dieux », dans *Le temps de la réflexion*, vol VII, « Corps des dieux », Paris, Gallimard, 1986, p.253-273.
[2] J. Lacan, *Le séminaire*, livre VIII. *Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.169.

Anacharsis Éditions

3, rue Peyrolières
31000 Toulouse
Tél : 05 34 40 80 27
Fax : 05 61 84 58 11
anacharsis.ed@wanadoo.fr
Site internet : www.editions-anacharsis.com

Direction éditoriale : Charles-Henri Lavielle
Frantz Olivié
Assistante éditoriale : Cécile Troussel

Diffusion-distribution
Les Belles Lettres
25 avenue du Général Leclerc
94270 Le Kremlin-Bicêtre
Tél : 01 45 15 19 70 - Fax : 01 45 15 19 80